



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

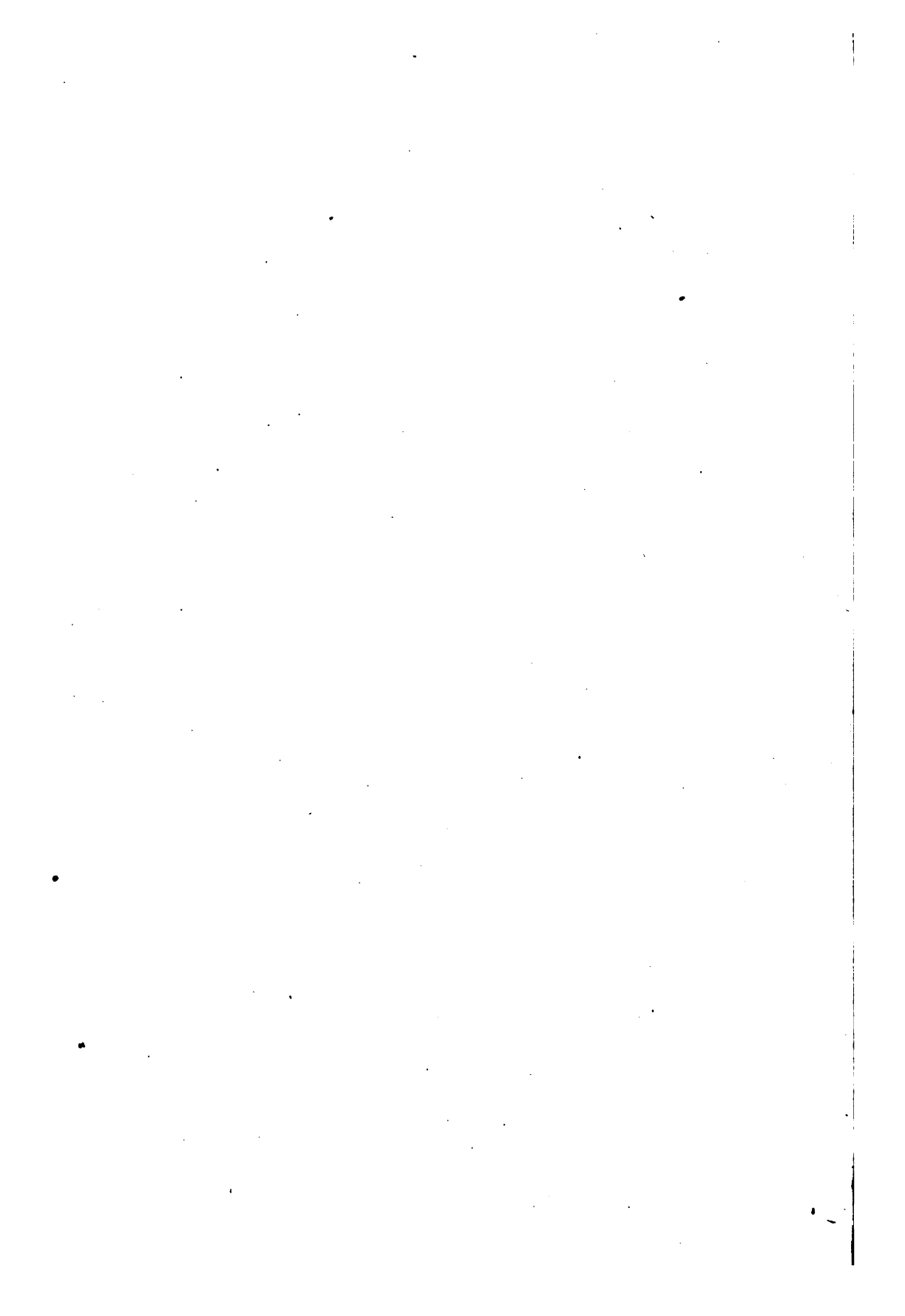
HARVARD UNIVERSITY  
LIBRARY OF THE  
FOGG ART MUSEUM

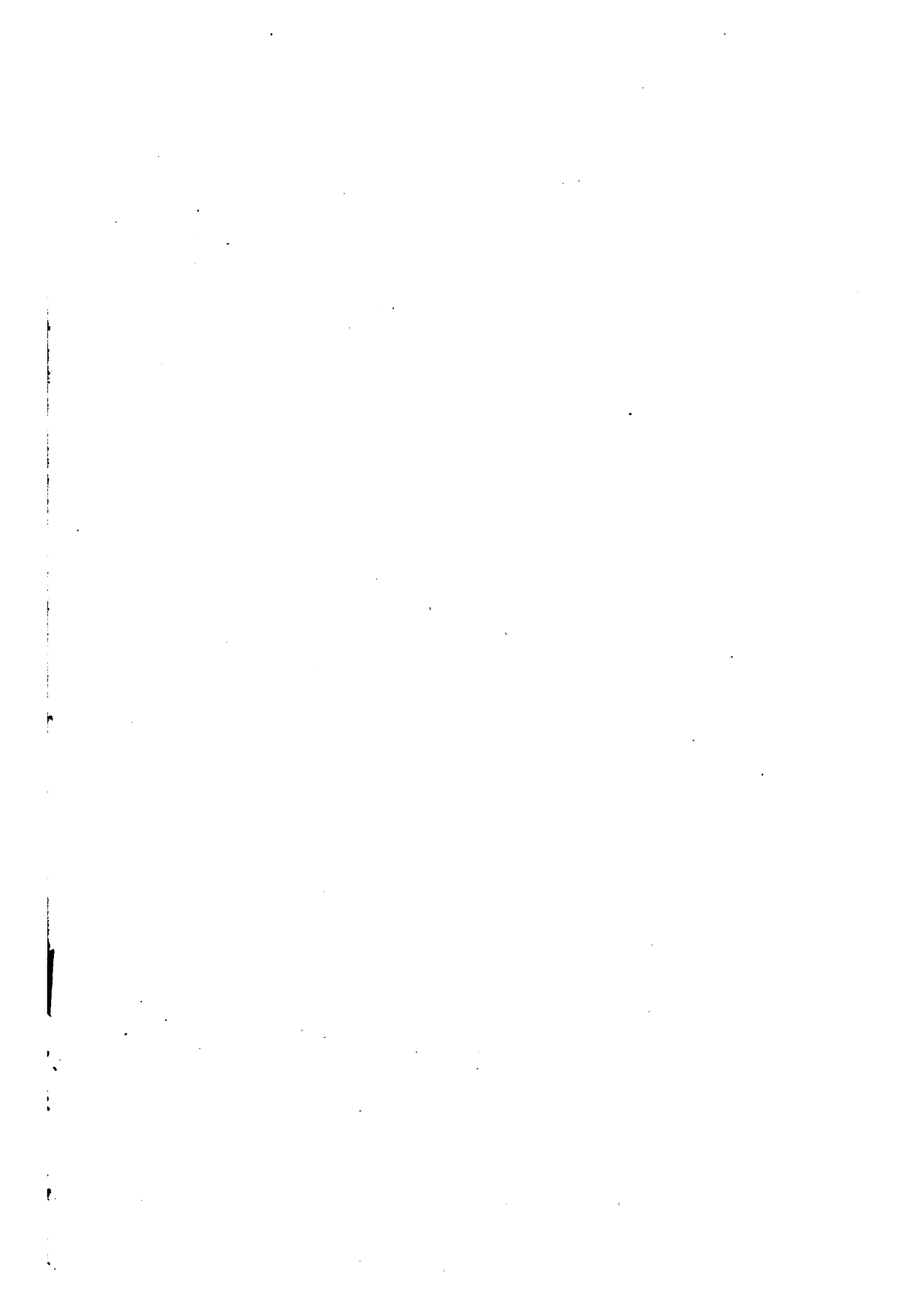


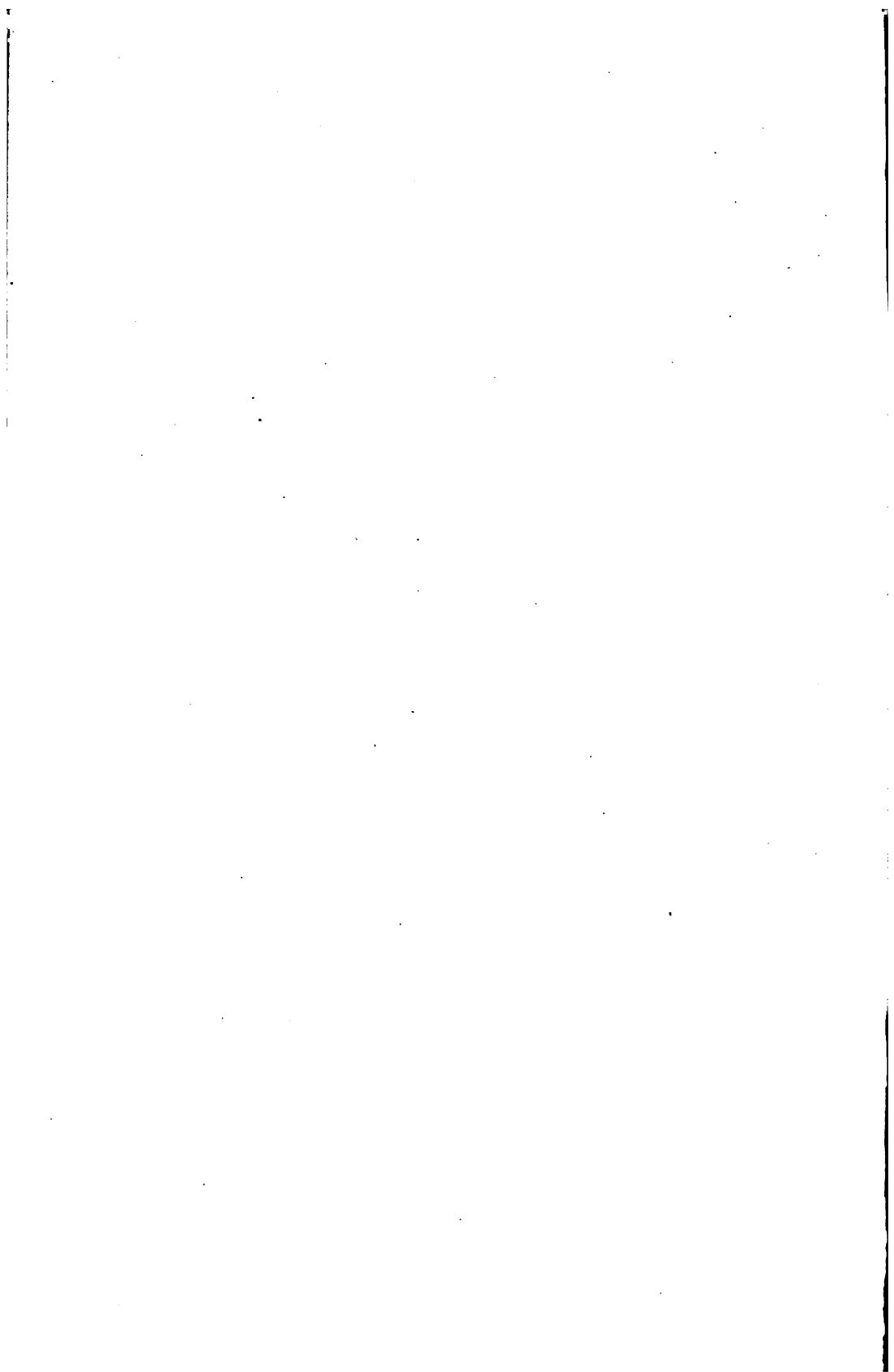
THE BEQUEST OF  
JOSEPH CLARK HOPPIN

CLASS OF 1893













PHILOLOGISCHE  
UNTERSUCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

A. KIESSLING UND U. V. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF.

FÜNFTES HEFT:

BILD UND LIED

ARCHÄOLOGISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER  
GRIECHISCHEN HELDENSAGE

VON

CARL ROBERT.

---

BERLIN

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

1881.

# BILD UND LIED

ARCHÄOLOGISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE  
DER GRIECHISCHEN HELDENSAGE

VON

CARL ROBERT

MIT ACHT IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN.

---

BERLIN  
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.  
1881.

FOGG ART MUSEUM  
HARVARD UNIVERSITY

G-21 Sept. 31

Hoppin

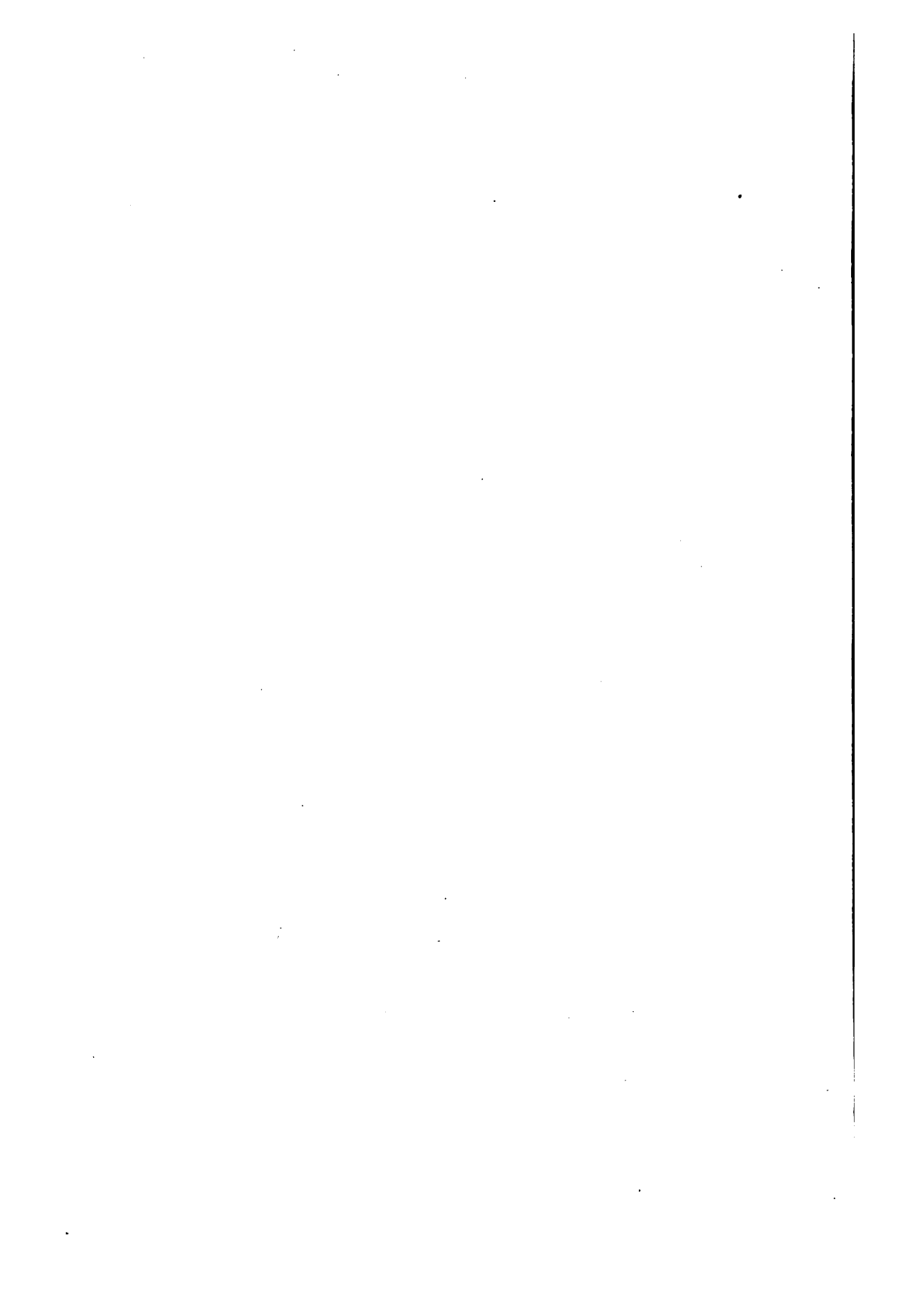
193

R63

ADOLPH KIRCHHOFF

IN LIEBE UND VEREHRUNG

DER VERFASSER.

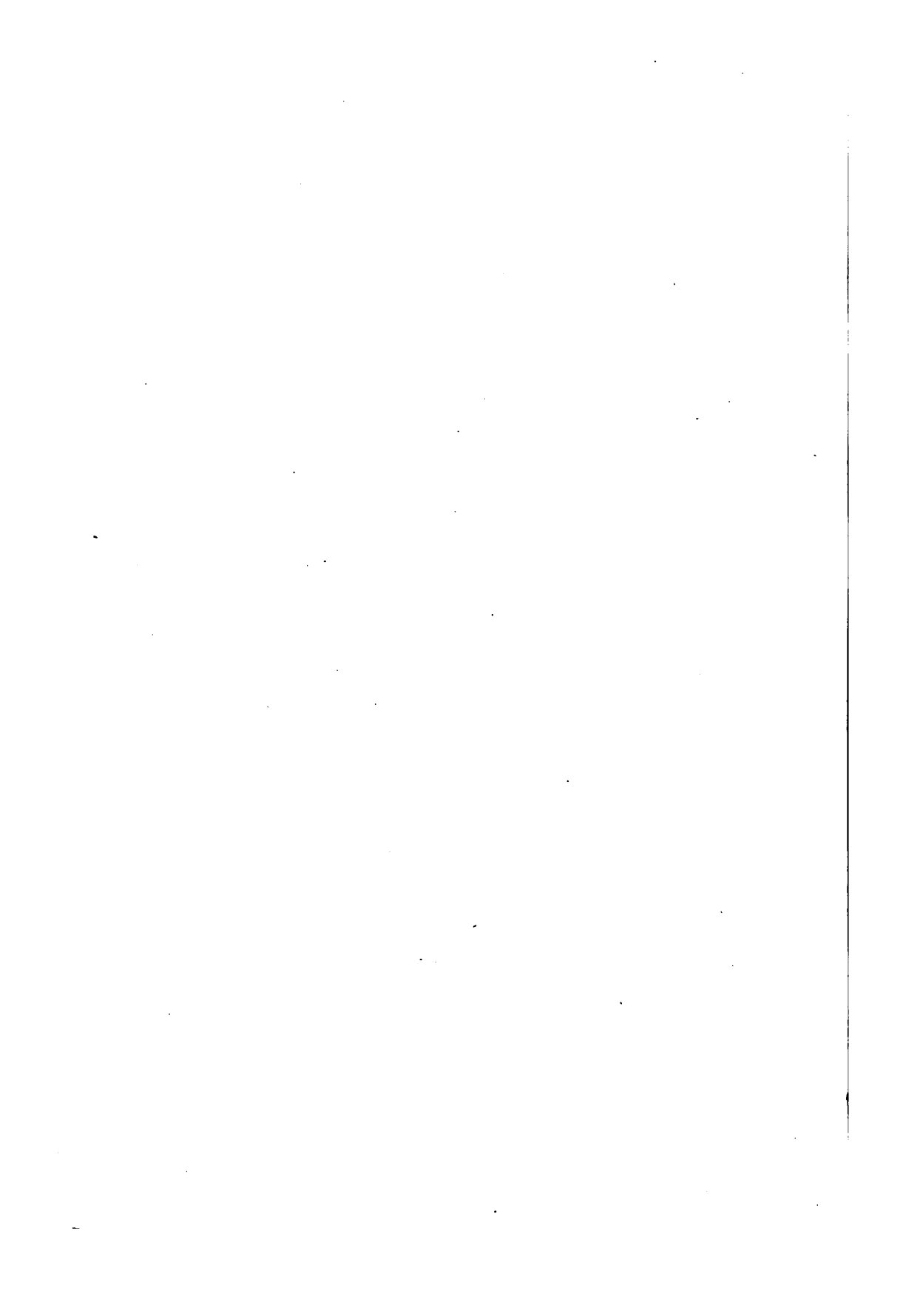


# Inhalt.

---

	Seite
I. Die Entwicklung des griechischen Mythos in Kunst und Poesie. Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein in der Singakademie a. 7. Feb. 1880	3
II. Erweiterung und Verschmelzung der Typen . . . . .	52
III. Über Auswahl und Zusammenstellung bildlicher Scenen . . .	80
IV. Das attische Drama u. die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts	129
V. Der Tod des Aigisthos . . . . .	149
Excuse I. Die Laokoonsage . . . . .	192
II. <i>Ὀπλων κρίσις</i> . . . . .	213
III. Arktinos und Lesches . . . . .	222
IV. Die Jugend des Paris . . . . .	233
V. Euripides Orestes V. 431—436 . . . . .	240
VI. Zu den Hypotheseis . . . . .	242
Nachträge . . . . .	249
Register . . . . .	253

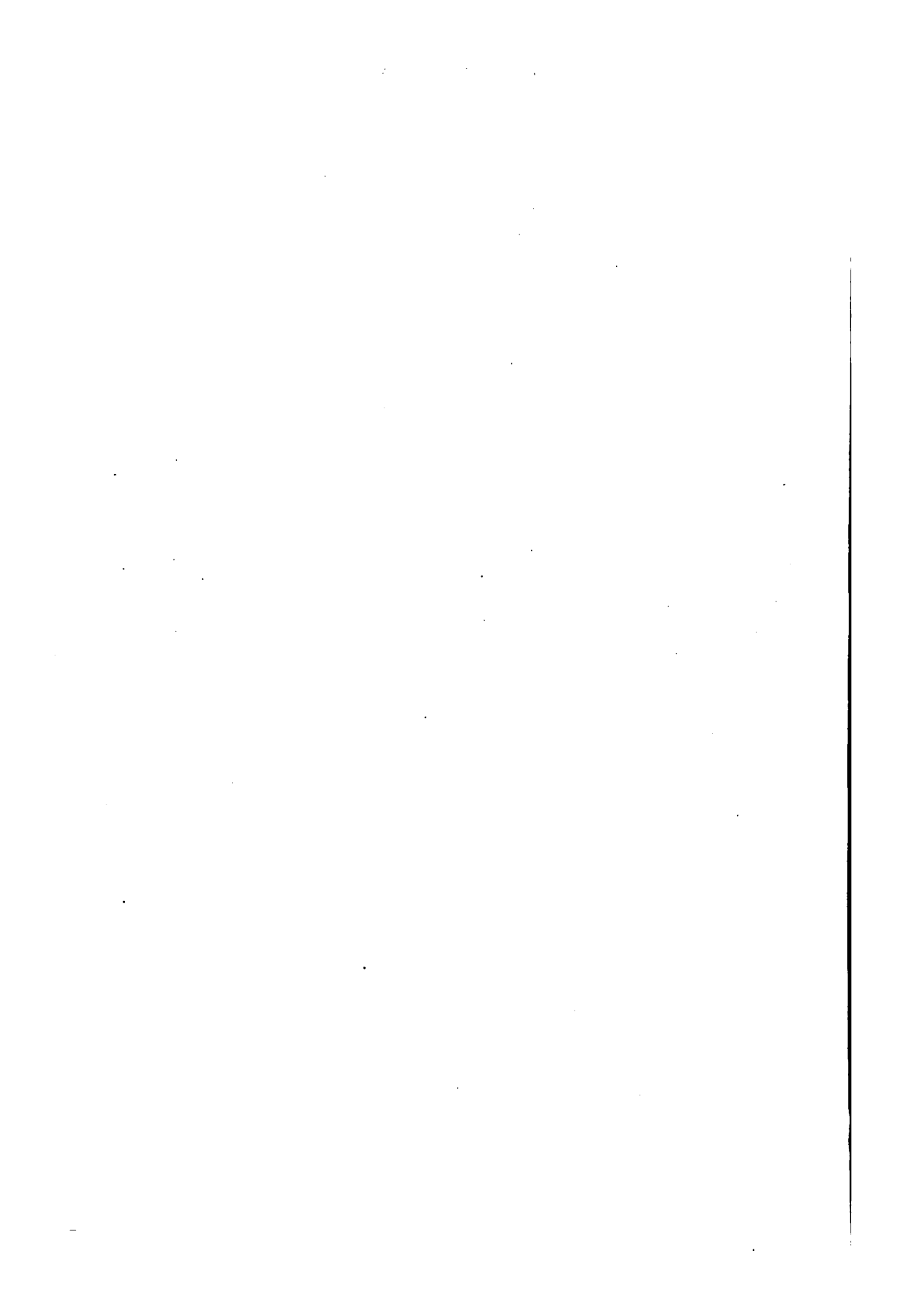
---



# BILD UND LIED.

---





I.

DIE ENTWICKELUNG DES GRIECHISCHEN MYTHOS  
IN KUNST UND POESIE.

Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein<sup>1)</sup> in der Singakademie  
am 7. Februar 1880.

---

Mehr als in dem Kulturleben irgend eines anderen Volkes stehen im griechischen Altertum Kunst und Poesie in beständiger enger Wechselwirkung bald empfangend bald gebend; ist doch auch der Grund, aus welchem sie ihre Nahrung ziehen, ein und derselbe: „Hellas' urväterlicher Sagen göttlich heldenhafter Reichtum“, die ewig junge, auch uns noch liebe und vertraute Heldensage der Griechen. Wie diese in Bild und Lied gestaltet wird, wie das Bild vom Liede abhängig ist und wiederum das Lied vom Bilde, das möchte ich versuchen, in allgemeinen Umrissen Ihnen vorzuführen. Vorwiegend interessiert eine solche Betrachtungsweise freilich die Altertumforschung, da sie für zwei große Disciplinen derselben die unerläßliche Vorbedingung ist — für die Archäologie: denn nur wenn die Abhängigkeit der Kunst von der Poesie klar erkannt ist, kann eine methodische Interpretation der Denkmäler gelingen, — für die Litteraturgeschichte: denn nur wenn die Art und die Grenzen der von der

---

<sup>1)</sup> Der Vortrag steht hier in seinem ursprünglichen ausführlichen Entwurf, nicht in der abgekürzten Form, in der er gehalten wurde.

Poesie ausgehenden Wirkung festgestellt sind, läßt sich bestimmen, mit welcher Berechtigung und mit welcher Beschränkung die Darstellungen auf antiken Monumenten zur Rekonstruktion untergegangener Litteraturwerke, namentlich also der verlorenen Epen und Dramen, benützt werden dürfen. Doch will mir scheinen, dass die Klarstellung des Verhältnisses zwischen Kunst und Poesie, auch wenn sich die Betrachtung zunächst nur auf ein Volk beschränkt, über den engeren Kreis der Fachgenossen hinaus ein allgemeines Interesse beanspruchen darf, zumal in unserer Zeit der Illustrationen und illustrierten Ausgaben, und zumal wenn sich herausstellen sollte, dass dies Verhältnis keineswegs immer dasselbe, sondern in verschiedenen Perioden verschieden, mit einem Worte einer bestimmten historischen Entwicklung unterworfen ist.

Ogleich wir bei unserer Betrachtung den Nachdruck auf ganz andere Punkte legen werden, muß doch hier gleich der unvergänglichen Gedanken Erwähnung geschehen, die Lessing in seinem Laokoon niedergelegt hat. Die verschiedene Weise, in welcher die Kunst und in welcher die Poesie denselben Gegenstand behandeln muß, ist von Lessing endgültig festgestellt. Durch Vergleichung eines der effectvollsten Werke antiker Plastik mit der glänzenden Behandlung desselben Mythos durch Vergil kommt Lessing zur Feststellung der Grenzen zwischen Poesie und Malerei. Seine Resultate haben dadurch nichts von ihrer Wahrheit eingebüßt, dass, wie wir seitdem gelernt haben, die antike Kunst wiederholt gegen die von ihm erkannten Prinzipien verstößt, ja sich ihrer schwerlich auch nur dunkel, geschweige denn in der klaren Formulierung Lessing's, bewusst war.

Für Lessing wie für seine Zeit ist es stillschweigende Voraussetzung, dass die Künstler des Laokoon nur mit der Sage und ihren poetischen Behandlungen, nicht aber mit früheren bildlichen Darstellungen desselben Stoffes zu rechnen hatten. Die Frage nach der Richtigkeit dieser Voraussetzung ist für Lessings Beweisführung, bei dem mehr die philosophische als die historische Seite der Frage in Betracht kommt, ziemlich belanglos. Ob sie für das gerade gewählte Beispiel des Laokoon zutrifft, will ich

hier nicht untersuchen<sup>2)</sup>, das aber darf unbedenklich behauptet werden, daß sie in weitaus den meisten Fällen nicht zutrifft. In weitaus den meisten Fällen hat der antike Künstler nicht nur zur Sage und ihren poetischen Bearbeitungen, sondern auch zu ihren früheren bildlichen Darstellungen Stellung zu nehmen. Nur der Künstler, der als der erste eine Sage bildlich gestaltet, steht dem Stoffe als solchem und seinen poetischen Bearbeitungen unbefangen gegenüber; jeder folgende Künstler steht unter dem Banne dieser ersten künstlerischen Gestaltung. Aber weit entfernt,

---

<sup>2)</sup> Die alte Streitfrage nach der Zeit des Laokoon kann und soll hier nicht aufs Neue behandelt werden; wenn ich auch bekennen muß, daß es mir persönlich unmöglich ist, die litterarischen und paläographischen Zeugnisse mit den verbreiteten Anschauungen von der Entstehung der Gruppe vor der Kaiserzeit in Einklang zu bringen. Es soll nur bei dieser Gelegenheit konstatiert werden, daß es — von der Gruppe abgesehen — keine bildliche Darstellung des Mythos giebt, die älter wäre wie die Kaiserzeit und somit wie die Vergilsche Schilderung. Denn die jetzt im brit. Mus. befindliche etruskische Aschenkiste aus Chiusi, die durch Hübners Beschreibung (Nord und Süd VIII S. 362; vgl. Blümner, Lessings Laokoon, 2. Aufl. S. 716) bekannt geworden ist, hat, wie ich nach einer Prüfung des Originals versichern kann, mit Laokoon nichts zu thun; sie stellt den kleinen schlangenvürgenden Herakles dar, der beide Schlangen, von denen die eine zweiköpfig ist, an den Halsen packt; unter ihnen sinkt Iphiklos erschreckt nieder; von links eilt Amphitryon in völliger Rüstung, von rechts ein Genosse herbei, der nicht der Tragödie noch der Tradition, sondern der von den etruskischen Urnenarbeitern bis zur peinlichsten Ängstlichkeit beobachteten Symmetrie seine Entstehung verdankt; vgl. den Genossen des Achilleus auf den Troilosurnen. Daß das Wittmersche und das Madrider Relief, selbst wenn ihre Echtheit feststände, auf ein Original der hellenistischen Periode zurückgehen (Blümner a. a. O. S. 706), folgt aus der Anwesenheit des Eros noch keineswegs; er ist schwerlich „eine Symbolisierung des tiefen Mitleids, das die Schreckensscene in dem Beschauer erweckt“, — wo fände sich Eros so verwandt? — sondern spielt auf die Version von Laokoons heftiger Leidenschaft zu seiner Gattin an, die gerade aus den mythologischen Handbüchern der Kaiserzeit bekannt ist. Daß das pompejanische Bild einerseits von der Gruppe unabhängig, andererseits durch Vergils Schilderung hervorgerufen ist — eine Überzeugung, die ich immer gehegt habe — scheint mir jetzt durch Blümner a. a. O. S. 708 endgültig bewiesen zu sein. In dem eben erscheinenden Heft der Arch. Zeit. 1880 S. 189 will Klein die Laokoonsage gar auf einer attischen Vase nachweisen. Vgl. darüber unten den Excurs: die Laokoonsage.

vor dem Vorwurf der Entlehnung ängstlich zurückzubeugen, frei von der nervösen Sucht nach einer um jeden Preis erkaufte Originalität übernimmt der antike Künstler den überkommenen Typus der Darstellung und sucht ihn nur zu immer größerer Vollkommenheit auszubilden, bald leise ändernd, bald gewaltsamer und rücksichtsloser eingreifend; aber stets bleibt er sich des Zusammenhangs mit der Tradition bewußt; er weiß, daß der Bann des eingebürgerten Typus der Darstellung auf ihm lastet, er ist zu bescheiden und zu ernst, um das Gute, was ihm die früheren Kunstschöpfungen bieten, aus Eitelkeit und Eigensinn zu verschmähen, zu stolz und zu ehrlich, seine Abhängigkeit zu maskieren. Die bildliche Tradition, wie sie die Entwicklung der griechischen Götterideale bedingt und beherrscht, ist auch für die Gestaltung und Entwicklung der einzelnen Momente der griechischen Heldensage in hervorragender Weise maßgebend<sup>3)</sup>.

Längst werden Ihnen, hochverehrte Anwesende, die analogen Erscheinungen in der Kunstentwicklung anderer Völker, namentlich in der älteren italienischen Malerei, in den Sinn gekommen

<sup>3)</sup> Vgl. Kekulé, Über die Entstehung der Götterideale der griechischen Kunst. Ders. Über ein griechisches Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn, S. 26. Löschcke, Arch. Zeit. 1876 S. 115. Ders. Über die Reliefs der altspartanischen Basis (Dorpat. Progr. 1879). Es mag vergönnt sein, auf die sehr verwandte, wenn auch ein scheinbar ganz verschiedenes Gebiet, das der Sprache, betreffende Betrachtung Herders im II. Band S. 18 (der Ausgabe von Suphan) hinzuweisen. „Jede Nation spricht also, nach dem sie denkt, und denkt, nach dem sie spricht. So verschieden der Gesichtspunkt war, in dem sie die Sache nahm, bezeichnete sie dieselbe. Und da dies niemals der Anblick des Schöpfers war, der diese Sache in ihrem Innern nicht bloß werden sah, auch werden hieß, sondern ein äußerer einseitiger Gesichtspunkt, so ward derselbe zugleich mit in die Sprache eingetragen. Eben damit konnte also das Auge aller Nachfolger an diesen Gesichtspunkt gleichsam gewöhnt, gebunden, in ihn eingeschränkt oder ihm mindestens genähert werden. So wurden Wahrheiten und Irrtümer aufbewahrt und fortgepflanzt, wie vorteilhafte oder nachteilige Vorurteile; zum Vorteil oder Nachteil hingen sich Nebenideen an, die oft stärker wirken als der Hauptbegriff, zum Vorteil oder Nachteil wurden zufällige Ideen mit wesentlichen verwechselt: Fächer gefüllt oder leer gelassen, Felder bearbeitet oder in Wüsteneien verwandelt.“ Dies gilt mit geringer Modifikation auch von den bildlichen Typen und ihrer Entwicklung.

sein. Auch dort finden wir ja das einmal geschaffene Schema der Darstellung von Geschlecht zu Geschlecht, von Schule zu Schule vererbt, umgebildet, vervollkommnet. Und doch besteht ein sehr bedeutsamer Unterschied zwischen der bildlichen Tradition der älteren italienischen und der der antiken Kunst. Die Stoffe der italienischen Kunst, mögen es nun die Geschichten der heiligen Schrift sein oder die Legenden von Benedictus und Franciscus, haben eine feste kanonische Form, an der sich Nichts ändert und Nichts ändern darf, die dieselbe bleibt Jahrhunderte lang und fest eingeprägt ist dem schaffenden Künstler wie dem andächtigen Beschauer. Ganz anders steht der antike Künstler da, seine Stoffe sind in beständigem lebhaftem Flufs. Der antike Künstler teilt seine Ansprüche auf den Stoff mit dem Dichter. Der Dichter aber, namentlich der dramatische, bildet mit mächtiger Hand den Stoff um, während gleichzeitig der Geschichtsschreiber ihn mühselig und nicht ohne gewaltsame Änderungen seinem genealogischen System einordnet und der Philosoph an ihm herumkritisiert und interpretiert. In mannigfaltigen Brechungen liegen die einzelnen Sagen vor dem antiken Künstler; er hat die Wahl, welcher der vielfachen litterarischen Behandlungen er sich anschliesen will.

Er hat die Wahl? hat er sie wirklich? wird nicht die Anschauung seiner Zeitgenossen auch sein Urteil wesentlich bestimmen? wird er nicht derjenigen Version der Sage folgen müssen, welche seinen Zeitgenossen besonders geläufig ist? und welche ist es? wie verhalten sich die Vorstellungen des Volkes zu den poetischen Bearbeitungen der Sage?

Aus dem Volksbewusstsein ist die Sage entsprungen, aus dem Volksbewusstsein schöpft der Dichter; aber bleibt wirklich die Volksvorstellung unverändert Jahrhunderte lang? Ist sie die klare Quelle, aus der Poesie und Kunst schöpfen, ohne dass von Poesie und Kunst jemals ein Spiegelbild in sie zurückfällt, um ihr neue Farben und neuen Glanz zu verleihen? Nein, der Quell der Sage hat die Zauberkraft, das Bild des ächten Sängers, des ächten Bildners, der aus ihm schöpft, in sich aufzunehmen und

festzuhalten, so lange festzuhalten, bis ein größerer naht, der das alte Bild verdrängt und sein eigenes an dessen Stelle setzt.

Auch die Sage, wie sie im Volksbewusstsein lebt, hat ihre Entwicklung und ihre Geschichte. So fest sie auch in den verborgensten Tiefen des Volkslebens zu wurzeln scheint, so alt und ehrwürdig sie uns oft entgegentritt, gleich als ob die Jahrhunderte, die Staaten umwälzen und die Weltanschauung verwandeln, nur sie gänzlich unberührt gelassen hätten, als ob sie dieselbe sei zur Zeit Cäsars, die sie in den Tagen des Perikles war, auch die Sage befindet sich in ewigem Fluß, und die beiden mächtigen Faktoren der Kulturentwicklung, die aus der Sage ihre erste, kräftigste, gesündeste Nahrung ziehen, Bild und Lied, üben auf das Volksbewusstsein einen viel gewaltigeren Rückschlag aus, als man in der Regel erkennen und zugeben will. Eine wirklich schöpferische Dichterkraft setzt die Form, welche sie der Sage giebt, an Stelle der lokalen Tradition; die dichterische Umbildung des Stoffes wird selbst zur Volksvorstellung, und es entwickelt sich an Stelle der Volkstradition eine noch viel mächtigere poetische Tradition. Unserer Zeit, in der keine Volkssage mehr wahrhaft lebendig ist, fällt es schwer, eine klare Vorstellung von diesem Vorgang zu gewinnen. Vergleichen liefse sich etwa die Art, wie die von unsern großen dramatischen Dichtern behandelten historischen Stoffe und historischen Persönlichkeiten in unserer Volksvorstellung leben. Auch hier hat die Allgewalt der dichterischen Gestaltung sowohl die historische Wahrheit wie die volkstümliche Legende verdrängt; bei den Namen Wallenstein und Egmont denkt gewiß weitaus der größte Teil unseres Volkes an die Gestalten unserer Dichter und überträgt die Züge derselben unwillkürlich auf die historischen Persönlichkeiten.

Je allmählicher sich dieser Prozess in der Volksvorstellung vollzieht, um so stärker und nachhaltiger ist seine Wirkung. Eine mehr als tausendjährige Entwicklung ist es, welche die Heldensage der Hellenen auf diese Weise durchgemacht hat, und wenn wir auch diese Entwicklung nur bei einigen wenigen Mythen beobachten und verfolgen können, so dürfen wir doch nie vergessen, daß sie bei allen antiken Sagen stattgefunden

hat, und dafs die Formen, in welchen uns die einzelnen antiken Mythen lieb und vertraut sind, die Charakterbilder, in denen die einzelnen Gestalten der griechischen Heldensage für uns typisch geworden sind, keineswegs in allen Epochen des klassischen Altertums gegolten haben, dafs vielmehr in bestimmter Zeit ein bestimmter Dichter diese Sage in diese Form gegossen, jenem Heros jene Charakterzüge verliehen hat. Der uns geläufige Gesamtschatz antiker Mythen geht auf sehr verschiedene Zeiten zurück: die troischen Mythen, soweit sie die Kämpfe um Ilion selbst angehen, sind uns in der althehrwürdigen Form vertraut, in welcher der Heldensang der kleinasiatischen Colonien sie zuerst dichterisch fixiert hat, aber einzelne Züge, namentlich aus der Vorgeschichte, wie der Apfel der Eris beim Parisurteil oder die Unverwundbarkeit des Achilleus, entstammen einer viel späteren Periode; sie gehören der alexandrinischen, vielleicht sogar erst der römischen Sagenbildung an. Die Sage vom Schicksal des Orestes, die Mythen von Andromeda, Medeia, Iphigeneia kennen wir in der Form, die ihnen das attische Drama des fünften Jahrhunderts, die Argonautensage in derjenigen, welche ihr ein alexandrinischer Dichter des dritten Jahrhunderts gegeben hat; und den Zug der Sieben gegen Theben lernen wir sogar einzig in der aus sehr heterogenen Elementen kompilierten Form kennen, welche in den mythologischen Handbüchern der römischen Kaiserzeit stand. Wir vergessen das zu leicht; es ist gut, sich zuweilen ins Gedächtniss zu rufen, dafs dem Griechen vor Euripides die Medeia keineswegs das war, was sie uns ist, dafs ihm bei diesem Namen nicht das Bild der düsteren grauenhaften Zauberin aus Kolchis, des leidenschaftlichen Weibes, der Mörderin ihrer eigenen Kinder aufstieg, sondern dafs sie ihm die hohe Sprossin und berechtigte Erbin des alten ehrwürdigen Königsgeschlechts von Korinth war, die Enkelin des Sonnengottes. So ist den Griechen dieselbe Sage in anderer Fassung zur Zeit des Peisistratos, in anderer zur Zeit des Perikles, in anderer zur Zeit der römischen Herrschaft lieb und wert. Ich will hier nicht untersuchen, welche Berechtigung der fromme Glaube hat, dafs in einigen Thälern der Peloponnes sich die alte Volkssage in ursprünglicher



Reinheit bis zu den Tagen des Kaisers Antoninus erhalten habe und damals von einem eifrigen und pflichtgetreuen Reisenden — er heisst Pausanias — aus dem Munde eisgrauer Männlein und Weiblein aufgezeichnet worden sei; allein dafs die grofse Masse des Volkes in der Kaiserzeit die antiken Sagen nur in der Form kennt, welche ihnen das attische Drama und die alexandrinische Poesie gegeben hat, kann keinem aufmerksamen Leser der Litteratur jener Zeit entgehen.

Von dieser wechselnden Volksvorstellung hängt nun der Künstler ebenso sehr wie von der bildlichen Tradition ab; denn es ist für den antiken Künstler bezeichnend, dafs er äufserst selten, ja fast nie in unserem heutigen Sinne Illustrationen schafft<sup>4)</sup>. Selten nur steht er dem Dichtwerk als solchem gegenüber, meist der von diesem beeinflussten Volksvorstellung; er wahrt sich seine völlige künstlerische Freiheit nicht nur im Hinzufügen und Weglassen einzelner Personen oder einzelner Umstände, sondern auch in der Neuschöpfung von Szenen und Situationen, die dem Dichtwerk fremd sind, aber sich aus den Elementen desselben entwickeln lassen, für die also nichtsdestoweniger das Dichtwerk die eigentliche litterarische Quelle ist. Es kann dabei vorkommen, dafs dem Künstler selbst diese Abhängigkeit von der Dichtung gar nicht zum Bewußtsein kommt; sie bleibt deshalb doch in voller Kraft bestehen<sup>5)</sup>. Der an-

---

<sup>4)</sup> Dies betont richtig auch Luckenbach in seiner verdienstlichen Arbeit „Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos“ im XI. Supplementband des Jahrb. für classische Philologie S. 493f. Die Anschauungen des Verfassers freue ich mich in allen wesentlichen Punkten teilen zu können, wenn ich auch die Erscheinungen etwas anders formulieren und meist auf andere Weise erklären zu müssen glaube, wie es in der angeführten Schrift geschehen ist.

<sup>5)</sup> Ein Beispiel aus der unmittelbaren Gegenwart mag das erläutern. Pilotys Wallenstein auf der Reise von Pilsen nach Eger, Defreggers Hofer auf seinem letzten Gang sind gewifs keine Illustrationen zu Schillers Wallenstein und Mosens Hofer; denn nirgend findet sich dort eine entsprechende Situation. Dennoch mufs behauptet werden, dafs beide Maler ihre Bilder gewifs nicht so gemalt hätten, wenn jene beiden Gedichte nicht existiert hätten. Die Künstler schaffen aus der Anschauung heraus, die durch die Werke

tike Künstler steht also nicht in solcher sklavischen Abhängigkeit von dem Wortlaut des Dichtwerks, wie der moderne Illustrator, er steht selbstbildend, selbstschöpferisch da, und es ist daher sehr wohl denkbar, daß auch durch ein Bildwerk, wie durch eine Dichtung, die Sage umgewandelt und weitergebildet wird.

Der Weg, den ein antiker Mythos an der Hand von Poesie und Kunst wandelt, führt zu Verschlingungen mannigfacher Art. Wie leicht kann es geschehen, daß die bildliche Tradition mit der Sagenvorstellung der Zeitgenossen in Widerspruch gerät; wie wird sich in diesem Fall der bildende Künstler verhalten? wird er der einen oder der anderen rücksichtslos folgen, oder wird er einen Ausgleich versuchen? es wird sich zeigen, daß hier in verschiedenen Perioden anders verfahren wird. Meine Absicht ist, in Kürze die wichtigsten Perioden antiker Kunst und Poesie an unserem Auge vorüberziehen zu lassen und auf die Art hin, wie sich in ihnen Kunst und Poesie verhalten, zu untersuchen.

Dabei ist aber noch ein weiterer Gesichtspunkt in Betracht zu ziehen; nicht nur in der befolgten Sagenform, dem dargestellten Gegenstand, zeigt sich der mehr oder minder direkte Einfluß der Poesie auf die Kunst, sondern auch in der Art, wie der Gegenstand behandelt wird, in der Vortragsweise. Es ist eine meines Wissens zuerst von O. Jahn gemachte Beobachtung, daß im Altertum die Poesie nicht nur der Kunst den Stoff giebt, sondern auch formell die Art der Behandlung bestimmt, daß in den ältesten Darstellungen der Heroensage ein epischer Grundton, in den Bildwerken des fünften und vierten Jahrhunderts ein dramatisches Leben, in anderen Werken eine lyrische Stimmung vorherrscht. Die historische Betrachtungsweise wird auch nach dieser Seite hin die Erscheinungen der einzelnen Perioden zu prüfen haben.

Wir beginnen mit der Periode des Volksliedes und des Volksepos; eine ganze Fülle heroischer Sagen finden in dem

---

der Dichter hervorgerufen ist, und insofern ist allerdings für jenen Schillers Drama, für diesen Mosens Gedicht die litterarische Quelle.

ionischen Epos ihre dichterische Gestaltung, wahrscheinlich bedeutend mehr, als die, von denen wir es heute konstatieren können. So die Sage vom Raub der Helena und dem Kampf um Troia, an welche die Sage von den Irrfahrten des Odysseus angeschlossen wird, die Sage von dem Zug der Sieben gegen Theben, deren notwendige Voraussetzung wieder die Oidipussage, die Sage von der Fahrt der Argo, deren Voraussetzung die Phrixossage bildet. Wie sich diese Gestaltung vollzogen, wie sich aus der Fülle von Sagen und Sagenformen einzelne ausgesondert, die andern verdrängt und zuletzt kanonische Geltung gewonnen haben, wie in jener Epoche, da die Unterschiede der einzelnen Stämme noch schroffer hervortraten, die Sage von Stamm zu Stamm gewandert, wie Heros auf Heros und Sage auf Sage gepropft worden ist, dies zu untersuchen gehört zu den anziehendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Sagenforschung; und wenn auch durch die epochemachenden Forschungen Adolf Kirchoff's über die Entstehung der homerischen Odyssee auf einen Teil dieses dunklen Gebietes ein heller Lichtstreif gefallen ist, so vermissen wir um so schmerzlicher eine klare Einsicht in die Entwicklungsgeschichte der übrigen Sagen. Ich muß es mir hier versagen, auch nur ein annäherndes Bild von diesen Vorgängen zu entwerfen und insbesondere auf die interessante Erscheinung des Eindringens dorischer Elemente in das ionische Heldenepos näher einzugehen. Eine Entwicklungsgeschichte voll des mannigfachsten Wechsels mußte sich vollziehen, ehe das, was wir jetzt als den Sagenstoff des Epos zusammenfassen, feste kanonische Form erhielt, ehe die unter dem Namen Hesiods gehenden Gedichte in ihren Heroengenealogieen gleichsam das Facit dieser ganzen Epoche zogen und den Boden bereiteten, auf welchem die erste griechische Geschichtsschreibung, die, soweit sie die Heldensage behandelt, ja selbst wesentlich genealogisch ist, erwachsen konnte.

Die vom Volklied und Volksepos poetisch behandelten Sagen sind in sehr früher Zeit künstlerisch gestaltet worden; diese erste bildliche Darstellung einer Sage ist bestimmend für alle folgenden; aus ihr erwächst die allgewaltige bildliche Tra-

dition. Wohl dürfen wir hoffen, daß einst die Zeit kommen wird, in welcher die Forschung auch hier schärfer scheiden und die Entstehungszeit und den Entstehungsort der einzelnen Typen wird bestimmen können; es wird sich dann vielleicht konstatieren lassen, daß die verschiedenen griechischen Stämme, wie ihren eigenartigen Dialekt und ihr eigenartiges Alphabet, ihre eigenen Sagen und ihre eigenen Lieder, so auch ihre eigenartigen bildlichen Typen hatten. Heute ist diese Zeit noch nicht gekommen<sup>6)</sup>. Ich muß mich daher damit begnügen, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der aus jener Periode erhaltenen oder auf Schöpfungen jener Periode zurückgehenden Darstellungen im allgemeinen ohne Rücksicht auf die feineren Unterschiede der Stämme zu schildern. Die Vorstellung von dieser Kunstperiode beruht teils auf den ausführlichen Beschreibungen zweier untergegangener Kunstwerke, teils auf den in spärlicher Anzahl erhaltenen Reliefs und den in überwältigender Anzahl erhaltenen bemalten Vasen schwarzfiguriger Technik, und, der großen Masse nach, korinthischer chalkidischer attischer Fabrik, welche die erwähnten Beschreibungen ergänzen, indem sie den überlieferten Typus pietätvoll reproducieren.

Aus allen diesen Produkten des archaischen Kunsthandwerks blickt uns die helle Freude am Darstellen und am Dargestellten gar treuherzig an; die helle Freude, daß das, was bisher nur im Liede von Mund zu Mund ging, leibhaftig im Bilde vor Augen steht; daß sie alle dastehen die wohlbekanntesten Gestalten des troianischen und thebanischen Krieges, die Männer in derselben Rüstung, die Frauen in derselben Tracht, wie sie die Beschauer selbst tragen, denn, wie jede echte Kunst und jede echte Poesie, „lebt und athmet“ die Antike „in lauter Anachronismen“. Der Grundton aber, den diese archaische Kunstperiode anschlägt, ist derselbe, der das Epos beherrscht, der Ton der mit breiter Behaglichkeit ausgeführten Erzählung. Das erzählt und plaudert, wie der alte Nestor bei Homer, und kann des Erzählens und Plau-

<sup>6)</sup> Das Eigentum des dorischen und des ionischen Stammes zu scheiden hat namentlich Georg Löschke mit Glück versucht (Über die Reliefs der altspartan. Basis S. 10.)

derns kein Ende finden, und überstürzt sich im Erzählen; denn diese Kunstperiode möchte gern gleich Alles erzählen, und es will ihr nicht in den Sinn, dafs sie nicht, wie die Poesie, den ganzen Verlauf der Handlung, sondern nur einen Abschnitt behandeln darf.

Wenn sie den Auszug des Amphiarao darstellen will, des grofsen Königs und Sehers, der durch den Verrat seines Weibes Eriphyle gezwungen ist, den unheilvollen Zug gegen Theben mitzumachen, der in der ersten Aufwallung des Zornes das verräterische Weib töten will, aber bezwungen durch die Bitten seiner Kinder sie verschont und das Rächeramt seinem Sohn Alkmaion überträgt, so möchte sie gern dem Beschauer alle Umstände dieser Sage auf einmal vor Augen stellen. Sie zeigt<sup>7)</sup> Amphiarao, wie er kampferüstet den Wagen besteigen will, auf dem bereits sein Wagenlenker, der sagenberühmte Baton, steht; einen Fufs hat Amphiarao schon auf den Wagen gesetzt, der andere berührt noch den Boden; in der Hand hält er das gezückte Schwert, der Blick ist zornig auf Eriphyle gerichtet. Vor ihm stehen seine Kinder, die beiden halbwüchsigen Töchter, der Knabe Alkmaion, der berufen ist, den Vater zu rächen, der kleine Amphilochos, den die Amme noch auf der Schulter trägt; alle, auch dieser jüngste, strecken fliehend beide Hände zum Vater empor; sie bitten für das Leben der Mutter. Diese steht im Hintergrund, das grofse Perlenhalsband der Harmonia, den Preis des Verrates, in der Hand. Unterdessen empfängt Baton aus der Hand der Schaffnerin den Abschiedstrunk; vor den Pferden steht ein Diener, ein zweiter sitzt trauernd am Boden.

Dieser Darstellung fehlt das klare Erfassen und scharfe Wiedergeben eines ganz bestimmten Momentes der Handlung,

---

<sup>7)</sup> Von den erhaltenen Darstellungen ist die wichtigste der korinthische Krater des Berliner Museums (M. d. I. X tav. IV. V.); mit ihm mufs die Darstellung der Scene auf dem Kypselokasten in allen wesentlichen Punkten übereingestimmt haben. Als ich das Monument A. d. I. 1874 S. 82f. besprach, hielt ich noch fälschlich an der Forderung einer einheitlichen Handlung und eines klar erfassten Momentes fest; ein Irrtum, der an vielen Verkehrtheiten jenes Artikels schuld ist.

einer ganz bestimmten Situation, in welcher oder in Beziehung auf welche alle dargestellten Figuren gedacht sein müßten. Sollte der Moment dargestellt werden, in dem Amphiarao sein Weib töten will, so durfte er nicht schon mit einem Fuß auf dem Wagen stehen und nur noch den Kopf nach Eriphyle hinwenden; sollte er aber in dem Augenblick dargestellt werden, als er dem Rachegeanken entsagt hat und sich zur Abfahrt anschickt, so durfte er nicht das gezückte Schwert mehr tragen — er müßte wenigstens im Begriff sein, es in die Scheide zurückzustossen<sup>8)</sup> — und die flehend erhobenen Arme der Kinder sind gleichfalls nicht mehr am Platz. Unter beiden Voraussetzungen gleich unpassend ist die ruhige Haltung der Eriphyle; wir würden erwarten, daß sie vor dem Schwert des Gatten sich zur Flucht wenden oder um Erbarmen flehen, daß sie entweder Angst vor der drohenden Gefahr oder Freude über die unverhoffte Rettung zeigen würde. Sie aber steht ohne irgend welche Bewegung, ohne irgend eine Gefühlsäußerung, ruhig, fast teilnamlos da, das auffallend große Halsband in der Hand offenbar mehr für den Beschauer, als für die anwesenden Personen. Ebensowenig ist Baton und die übrigen Diener in einer der Situation entsprechenden Haltung dargestellt. Man würde erwarten, daß in einem Augenblick, wo ihr Herr im höchsten Zorn sein Weib töten will oder töten wollte, die Diener voll Entsetzen und Grausen ihre ganze Aufmerksamkeit auf diese schreckliche Scene richten würden. Statt dessen empfängt Baton ruhig aus der Hand der Schaffnerin den Abschiedstrunk, und Niemand auf der rechten Seite des Bildes scheint den Vorgang auf der linken Seite zu bemerken oder zu beachten. Es ist klar, daß, was wir hier mit einem Blicke übersehen, nicht gleichzeitig sich ereignet haben kann; es fehlt eine alle Figuren gleichmäßig umfassende bestimmte Situation, es fehlt die Einheit der Handlung: alle Figuren sind mehr oder weniger mit sich selbst beschäftigt, jede

---

<sup>8)</sup> Dies ist vielleicht auf der, doch wohl chalkidischen, Münchener Vase (Micali Storia 95 = Overbeck Her. Gall. III 5) der Fall; oder will er dort, was noch unangemessener wäre, das Schwert erst ziehen?

ist eigentlich in einem andern Moment der Handlung aufgefaßt, oder richtiger, der eigentliche Moment der Handlung ist vom Künstler unbestimmt gelassen. Der Grund dieser Unbestimmtheit liegt aber darin, daß diese archaische Kunst von keiner Beschränkung wissen will, daß sie sich und dem Beschauer nicht genugthun zu können glaubt und gleich Alles erzählen möchte.

Oder ein anderes Beispiel; sehr beliebt ist die Darstellung vom Tode des schönen Troilos, des jüngsten Priamossohnes, der im Anfang des Krieges ausgeritten ist, seine Schwester Polyxena zum Brunnen vor der Stadt zu begleiten und selbst seine Rosse zu tränken, und dort von Achilleus überrascht wird. Polyxena entkommt, aber den Knaben, so sehr er seine Rosse zur Eile antreibt, holt Achilleus ein und tötet ihn; zu spät eilt Hektor, zu spät die übrigen Brüder dem Knaben zu Hülfe. Hier begnügt sich die Kunst nur selten damit, Polyxena, die im Schrecken den Wasserkrug fallen läßt, Troilos auf den flüchtigen Rossen dahinsprengend, Achilleus mit mächtigen Schritten dem Flihenden nacheilend darzustellen; bald erweitert sie den Typus<sup>9)</sup> und stellt auch den Brunnen dar<sup>10)</sup>, und als ob nichts geschehen als ob nicht eben Achilleus hier hervorgebrochen wäre und als ob nicht die Königskinder in tödtlicher Gefahr schwebten, ist ein Trojanerknabe ruhig beschäftigt, seinen Krug zu füllen, ohne auf den fliehenden Troilos einen Blick zu werfen, ohne Angst zu verraten, daß auch ihm der Rückweg zur Stadt abgeschnitten und Verderben bereitet werde. Das Treiben am Brunnen vor der Stadt will der Künstler darstellen, aber er schildert es, wie es sich in ruhigen Tagen abspielt, nicht wie es in dem Augenblick sein müßte, da die drohende Kriegsgefahr sich der Stadt naht. Derselbe Mangel an einheitlicher Auffassung begegnet uns an der anderen Seite der Darstellung, wo das Ziel der Flucht, die Stadtmauer von Troia dargestellt ist. Vor der Mauer sitzt auf einem Steinsitz Priamos, dem Antenor eben die

<sup>9)</sup> Vgl. Cap. II, Erweiterung und Verschmelzung der Typen.

<sup>10)</sup> Das Beispiel ist entnommen von der François-Vase (M. d. I. IV tav. LIV. LV; Arch. Zeit. 1850 Taf. XXIII. XXIV; Wiener Vorlegeblätter, Ser. II. Taf. I. II.)

Gefahr, in der seine Kinder schweben, mittheilt; aus dem Stadtthor eilen Hektor und Polites<sup>11)</sup> dem bedrohten Bruder zu Hilfe. Es ist klar, daß hier Ereignisse dargestellt sind, welche unmöglich gleichzeitig stattgefunden haben können; in dem Augenblick, wo Antenor dem Priamos die erste Kunde bringt, können Hektor und Polites sich wohl rüsten, aber sie können noch nicht kampfbereit aus dem Thor dringen. Was wir hier mit einem Blick als gleichzeitig übersehen, war in der Dichtung, welche dieser Sage poetische Form gegeben hat, den Kyprien, eine Folge von Ereignissen. Allein man würde irren, wenn man etwa glaubte, der Maler habe hier drei zeitlich verschiedene Scenen darstellen wollen. Die Erzählung in einer Folge von Scenen ist der archaischen Kunst durchaus fremd<sup>12)</sup>; in eine Scene preßt sie alles zusammen, aber es ist eben eine Scene ohne scharf präzisirten Moment. Als Prolepsis, wie es meistens geschieht, läßt sich diese Eigentümlichkeit nur uneigentlich und mit starker Einschränkung bezeichnen, die Darstellung greift nicht bloß vor, sondern auch zurück, und gerade die Verlegenheit, in der wir uns befinden würden, wenn wir z. B. dieser Troilosdarstellung

<sup>11)</sup> Polites ist in der Ilias B 792 der Späher, der auf dem Grabhügel des Aisyetes Wache hält, um das Nahen der Achaeer von den Schiffen her zu beobachten.

*ἔλατο δὲ φθογγὴν οἷο Πρώμοιο Πολίτη,  
ὃς Τρώων σκοπὸς ἦε, ποδακίησσι πεποιθώς,  
τύμβῳ ἐν ἄκροτάτῳ Αἰσνήταο γέροντος,  
δέγμενος ὅππότε ναῦφω ἀφορμηθεῖεν Ἀχαιοί.*

Hiezu stimmt vortrefflich, daß als zum ersten Mal ein Achäer — Achilleus — sich der Stadtmauer nähert, Polites unter den ersten ist, die zu Hilfe eilen; er hat Hektor die Kunde von Achilleus' Nahen gebracht. Von diesem Späheramt des Polites weiß sonst die Ilias nichts. Es ist daher in hohem Grade wahrscheinlich, daß dieser Zug, wie so manches andere in B, aus den Kyprien eingesetzt ist; möglich sogar, daß Polites dort in der Troilosepisode dieselbe Rolle spielte, wie auf der Françoisvase.

<sup>12)</sup> Im Gegensatz zur orientalischen Kunst, die diesen Chroniken-Stil liebt. Neben den assyrischen Skulpturen liefert jetzt ein treffliches Beispiel die phönikische, in Palestrina gefundene Silberschale, (M. d. I. X 31) auf welcher in einer Reihenfolge von Scenen das Jagdabenteuer eines Königs dargestellt ist, wie kürzlich Clermont-Ganeau (la coupe phénicienne de Palestrine) dargethan hat.



gegenüber angeben sollten, was zur Charakteristik des Momentes gehört und was der Künstler vor- und zurückgreifend zufügt, zeigt, daß wir mit dieser Frage einen dieser Kunstepoche fremden Maßstab anlegen<sup>13)</sup>.

In dieser Hinsicht ist mir auch die Art, wie die archaische Kunst die schöne Erzählung von Hektors Lösung im letzten Buche der Ilias bildlich gestaltet, immer besonders merkwürdig erschienen<sup>14)</sup>.

<sup>13)</sup> Diese Unbestimmtheit kommt bei ausgedehnteren Kompositionen der Kunst sogar sehr zu statten, und sie behält dieselbe daher in einzelnen Fällen auch noch bei in Zeiten, wo die primitive Stufe im allgemeinen überwunden ist. So Mikon bei der Marathonschlacht, Pheidias beim Parthenonfries. In dem Gemälde war — das lehren die Berichte deutlich — an der einen Seite der Kampf noch unentschieden (kommen doch die Plataier erst eilenden Laufes heran), in der Mitte fliehen die Perser, an der anderen Seite war der Kampf bei den Schiffen; allein es ist ein schwerer Irrtum, sich dabei drei äußerlich streng geschiedene Szenen oder gar die Gestalt des Miltiades und der übrigen Feldherren — den Gesetzen dieser Kunstperiode zuwider — mehrere Male dargestellt zu denken. Wie der Beschauer an dem ausgedehnten Gemälde vorbeisritt, nahm in gleichem Maße die Entwicklung der Handlung ihren Fortgang. Es ist also an Stelle der zeitlichen Unbestimmtheit der Darstellung ein zeitlicher Fortschritt getreten. Daselbe haben wir am Parthenonfries deutlich vor Augen; indem wir von der Nordwestecke bis zur Mitte des Ostfrieses fortschreiten, sehen wir die Reiter sich rüsten, aufsitzen, sich zu Gliedern ordnen, wir gehen an den Wagen, den Opfertieren, den Mädchen vorbei, bis wir zuletzt den Peplos — denn das ist er trotz Brunns und seiner Schüler Widerspruch — in der Hand des Priesters sehen. Gewiß ist das nicht gleichzeitig zu denken, sondern unmerklich ist die Zeit fortgeschritten; aber meisterhaft hat uns Pheidias über den Verlauf hinweggetäuscht: wir sind in demselben Falle, wie einer, der vom Kerameikos aus neben dem sich stets bewegenden Zuge hereilt. Erwägungen, wie die von Flasch. (Über den Parthenonfries S. 94), erledigen sich hierdurch von selbst; die Athener würden ihm, wenn sie überhaupt auf solche Fragen sich einließen, entgegnet haben: „die Reiter, die wir vorhin noch mit Vorbereitungen beschäftigt sahen, sind unterdessen längst aufgesessen und auf der Akropolis angelangt und haben die Peplosübergabe mit angesehen“. — Man darf sogar fragen, ob bei Kompositionen, die nicht mit einem Blick zu übersehen sind, sondern im Weiterwandeln betrachtet sein wollen, ein solcher unmerklicher zeitlicher Fortschritt nicht künstlerisch geboten erscheint.

<sup>14)</sup> Von den archaischen Darstellungen dieses Typus ist leider nur eine sehr flüchtige schwarzfigurige Lekythos publiziert (Arch. Zeit. 1854, Taf. 72). Derselbe Typus liegt den strengen rothfigurigen Vasen (M. d. I. VIII 27 u.

Achilleus liegt auf der Kline, vor ihm steht der Tisch mit Speisen, wie ja auch in der Ilias Priamos den Peliden nach eben vollendeter Mahlzeit findet; unter der Kline liegt die geschändete Leiche Hektors — denn diese, um die sich die ganze Handlung dreht, muß natürlich der Beschauer wirklich auf dem Bilde dargestellt sehen. Indem nun aber der Künstler zum Anbringen von Hektors Leichnam in höchst sinnreicher Weise den leeren Raum unter der Kline benutzt, entsteht gleichsam ganz von selbst, jedenfalls ohne Vorgang der Dichtung, der zu Achills hartem Charakter vortrefflich passende Zug, daß er über der Leiche seines Feindes liegend die Freuden des Mahles genießt. Dem Achill naht sich eiligen Schrittes — wie ja in der archaischen Kunst jedes Gehen zu einem hastigen Laufen wird — Priamos, die Arme flehend erhoben. Und wie empfängt ihn Achilleus? Er reicht ihm die Schale. In der Ilias bietet bekanntlich zuletzt Achilleus, als er, durch die Erinnerung an seinen eigenen greisen Vater geführt, in die Auslieferung der Leiche gewilligt hat, dem tiefgebeugten Troerkönig Speise und Trank an mit den schönen Worten, daß alles menschliche Leid seine Gränzen habe und daß auch einst Niobe die schwerkgeprüfte zuletzt die Gaben der Demeter nicht verschmäht habe. Was dort den Abschluß der Begegnung zwischen Achill und Priamos bildet, ist hier in den Anfang derselben verlegt, oder richtiger: es ist gleich der ganze Verlauf dem Beschauer vor Augen gestellt.

Wenn dies Bild in seiner Naivität etwas Ergreifendes hat, so führt dasselbe Verfahren doch auch zu Darstellungen, welche auf uns mit unwiderstehlicher Komik wirken, so wenig eine solche Wirkung von dem antiken Künstler beabsichtigt war. Ein recht drastisches Beispiel sind die Darstellungen des Abenteuers des Odysseus in der Höhle des Polyphem<sup>15)</sup>. Der Kyklop sitzt aufrecht auf einem Felssitz, in jeder Hand einen mensch-

---

Overbeck XX 3) zu Grunde; doch ist hier dem Geschmack des fünften Jahrhunderts entsprechend versucht, den Moment scharf zu präzisieren. Die Erklärung, daß Achill dem Priamos den Becher zu Spott und Hohn hinreiche, (Luckenbach a. a. O. S. 509) wäre besser nicht aufgestellt worden.

<sup>15)</sup> Ich habe hier vor Allem den aus derselben Fabrik wie die Arkesilas-

lichen Unterschenkel haltend; er ist also damit beschäftigt, einen der Gefährten des Odysseus zu verzehren. Dieser selbst steht vor ihm, mit der rechten Hand ihm den Becher reichend, aber gleichzeitig faßt seine linke Hand einen gewaltigen Pfahl, der auf seiner und der drei hinter ihm herschreitenden Genossen Schultern ruht; er will das spitze Ende desselben in das Stirnauge des Kyklopen bohren. Auch hier also hat der Verfertiger sämtliche Momente des Abenteuers auf einmal dargestellt und dadurch eine ebenso unmögliche wie lächerliche Scene uns vorgeführt; der Kyklop kann weder den Becher ergreifen, den ihm Odysseus bietet, da seine beiden Hände beschäftigt sind, noch ist es denkbar, daß er in wachem und nüchternem Zustand sich geduldig den Pfahl in die Stirn bohren lassen würde<sup>16)</sup>.

Dieselbe Unbestimmtheit, wie hinsichtlich der Zeit, herrscht in dieser ersten Kunstperiode auch hinsichtlich des Ortes der Handlung. Dies zeigt sich, da eine Andeutung der Lokalität in der Regel fehlt, namentlich in der Anwesenheit von Personen, welche an dem Ort der Haupthandlung unmöglich anwesend sein können. So finden wir bei dem Kampf des Theseus mit dem Minotauros, dessen Schauplatz selbstverständlich das Innere des Labyrinthes ist<sup>17)</sup>, nicht nur die dem Tod geweihten athenischen Knaben und Mädchen, sondern auch Minos und Ariadne, ja auch die Amme der letzteren gegenwärtig; so ist bei der Scene, wo Achilleus die beiden trojanischen Königskinder Troilos und Polyxena beim Brunnen vor der Stadt überfällt, Priamos selbst zugegen<sup>18)</sup>, so ist endlich bei der Ermordung der Ismene durch Tydeus, die im Gemach der thebanischen Königstochter erfolgt, der Knappe des Tydeus, Klytios, hoch zu Ross, anwesend<sup>19)</sup>.

Vase stammenden Teller (M. d. I. I tav. VII, 1. Overbeck her. Gall. XXXI 4) im Auge.

<sup>16)</sup> S. Luckenbach a. a. O. S. 505.

<sup>17)</sup> Z. B. auf der attischen Vase des Archikles und Glaukytes (M. d. I. IV tav. LIX Gerhard A. V. 235. 236), auf der chalkidischen Vase (M. d. I. VI tav. XV) u. öfter.

<sup>18)</sup> Auf der korinthischen Vase Arch. Zeit, 1863 T. 175.

<sup>19)</sup> M. d. I. VI tav. XIV. Wiener Vorlegeblätter Ser. III T. I 2. Welcker,

Diese Freiheit und Ungebundenheit von Ort und Zeit auf der einen, der Wunsch die Vorgänge möglichst vollständig darzustellen auf der andern Seite verführen diese in ihrer jungen Schöpferlust

Alte Denkm. V T. 14 S. 253. Es ist gewiß schon oft bemerkt, aber meines Wissens noch nicht ausgesprochen worden, daß Welcker in der Auffassung dieser korinthischen Vase geirrt hat und daß sich die richtige Deutung aus der Salustischen Hypothesis der Sophokleischen Antigone ergibt. Dort heißt es: *Μίμνερμος δὲ φησὶ τὴν μὲν Ἰσμήνην προσομιλοῦσαν Θεοκλύμενον ὑπὸ Τυδέως κατὰ Ἀθηναῖς ἐγκέλευσιν τελευτῆσαι*. Es bedarf wohl kaum eines ausdrücklichen Hinweises, daß auf der genannten Vase dieser Vorgang dargestellt ist und daß auf diese Weise auch die Nacktheit der Ismene ihre Erklärung findet. Salust nennt den Liebhaber der Ismene Theoklymenos, ein Name, der in thebanischen Sagen sonst nicht vorkommt; und daß an den gleichnamigen Seher der Odyssee hier nicht gedacht werden kann, bedarf keines ausdrücklichen Beweises. Auf der Vase hingegen heißt er Periklymenos, das ist der berühmte Sohn des Neleus oder nach andern des Poseidon, der Argonaut, der durch Poseidons Gunst jede beliebige Gestalt annehmen kann und später von Herakles getötet wird. Im Krieg der Sieben steht er auf Seiten des Eteokles. In der Thebais (Paus. IX 18, 4) tötet er den Parthenopaios, und darin sind Euripides (Phoen. 1156) und Aristodemos in den Thebaika (schol. Eur. Phoen. 1156 fr. 4 F. H. G. III S. 309 Müller) dem Epos gefolgt; Apollodor hingegen III 6, 8 führt zwar auch die Euripideische Version als Variante an, erzählt aber in seinem Hauptbericht, der wahrscheinlich in allen seinen Teilen dem Pherekydes entlehnt ist (vgl. de Apollodori bibliotheca p. 67 s.), daß es vielmehr Amphiaraios war, der von Periklymenos verfolgt und getötet ward. Ich bin absichtlich ausführlich gewesen, um zu zeigen, daß dem antiken Kenner der thebanischen Sagen die Figur des Periklymenos ebenso vertraut gewesen sein muß, wie dem heutigen Leser der Ilias ein Aineias oder Deiphobos. So häufig nun doppelte Namensformen bei weniger bekannten Heroen sind, so bekenne ich doch, daß mir diese Annahme bei einer so ausgebildeten Figur der Sage sehr bedenklich scheint und daß ich daher geneigt bin, in der Form *Θεοκλύμενος*, wie sie die Hypothesis hat, nicht eine Variante, sondern eine Korruptel des wirklichen Namens *Περικλύμενος* zu sehen. — Die auf der Vase dargestellte Sagenversion vom Tod der Ismene wird in der Hypothesis dem Mimnermos zugeschrieben; abweichend davon erzählte Pherekydes (schol. Eurip. Phoen. 53, fr. 48 Müller), daß Tydeus die Ismene an der Quelle tötete, die später ihren Namen trug, und diese Version hat man sich nach Welckers Vorgang gewöhnt, auch für die Thebais vorauszusetzen. Allein die unter Mimnermos Namen überlieferte Version hat mindestens den gleichen Anspruch, auf die Thebais zurückgeführt zu werden, um so mehr, als gerade Kolophon, die Heimat des Mimnermos, auf die abschließende Gestaltung, die der theba-

schwelgende Kunst, die keine Schranke fesselt und kein Gesetz bindet, zu dem Versuch, Vorgänge, die nur für die Poesie, nicht aber für die Kunst darstellbar sind, bildlich zu gestalten, so z. B. Verwandlungsszenen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist des Peleus Werbung um Thetis. Scheu und flüchtig, wie alle Meermädchen, jede Gestalt anzunehmen fähig, wie alle Wassergottheiten, sucht sich Thetis der Umarmung des Sterblichen zu entziehen, indem sie in stets wechselnder Gestalt ihn bedroht, als Feuer ihn umlodert, als Schlange sich um seine Glieder schlingt, als Löwe oder Panther auf ihn eindringt: so berichtete die Sage, so sang das Volkslied. Das Bild faßt alle diese verschiedenen Momente in einen zusammen. Thetis in menschlicher Gestalt wird von Peleus um die Hüften gepackt und festgehalten, aber gleichzeitig sind alle Gestalten, welche Thetis der Reihe nach annimmt, angegeben und nicht ohne Geschick künstlerisch verwertet. Flammen schlagen hinter den Schultern der Thetis empor, Schlangen umwinden die Hände und Füße des Peleus und züngeln gierig nach seinem Gesicht, ein Löwe ist ihm auf den Rücken gesprungen und hat die Zähne in seine Schulter eingeschlagen<sup>20)</sup>.

nische Sagenstoff schliesslich im Epos gefunden hat, sehr wesentlich eingewirkt zu haben scheint, wie namentlich die Manto-Episode zeigt (schol. Apoll. A 308). Unter diesen Umständen wird man denn bei einem kolophonischen Dichter gerade am ehesten die Version der Thebais zu erwarten berechtigt sein. Dafs die Vasen, die auf Tydeus und Ismene am Brunnen gedeutet sind, in Wahrheit Achill und Polyxena darstellen, ist längst richtig gesehen.

<sup>20)</sup> Sollte es nicht mit Panther und Schlange, die wir in den Darstellungen der Gigantomachie neben Dionysos erblicken, ursprünglich eine ähnliche Bewandnis haben? Man nimmt gewöhnlich an, dafs es die heiligen Tiere des Dionysos seien, die für ihn kämpfen, allein wie kommt es, dafs die Tiere der übrigen Götter, vor allem der Adler des Zeus, nicht auch schon in früherer Zeit, sondern erst auf dem pergamenischen Altar in den Kampf eingreifen? Andererseits ist es bekannt genug, welche grofse Rolle in den verschiedenen Dionysos-Mythen gerade die Verwandlung spielt. Im homerischen Hymnus verwandelt er sich beim Abenteuer mit den tyrrhenischen Seeräubern in einen Löwen (hymn. hom. VII 44); und dafs er im Gigantenkampf den Rhoitos *leonis unguibus terribilique mala* niederwarf, wufste noch Horaz (carm. II 19, 23). So scheint mir, dafs auf den älteren Darstellungen Panther

Niemals würde ein Künstler des fünften oder vierten Jahrhunderts gewagt haben, solche in ihrer Naivität unglaublich verwegene Darstellung zu schaffen; da ihm dieselbe aber aus dieser frühesten Kunstperiode überliefert wird, behält er sie unbedenklich bei. Besitzen doch gerade die in dieser frühesten Zeit geschaffenen bildlichen Typen eine ungemein zähe Lebenskraft.

Wie sehr sich diese archaische Kunst ihrer Selbständigkeit der Poesie gegenüber bewußt war, geht aus der bisherigen Schilderung genugsam hervor. Aber sie geht noch weiter. Aus den von der Sage gebotenen und von der Poesie geformten Elementen schafft sie neue Szenen, neue Situationen, die in der Poesie nicht vorgebildet sind oder wenigstens nicht vorgebildet zu sein brauchen. Den Abschied des Hektor z. B. schildert die archaische Kunst, obgleich ihr gewiß das berühmte Lied der Ilias vorschwebt, ganz abweichend von dem Wortlaut jenes Liedes. Es fehlen Astyanax und die Amme. Dafür sind Priamos und Hekabe, Polyxena und Kassandra, Kebriones<sup>21)</sup> und viele andere

und Schlange die verschiedenen Verwandlungen des Dionysos selbst darstellen; später mochte man das immerhin vergessen haben und nur die heiligen Tiere des Gottes darin sehen. Aber wissen wir denn so sicher, ob nicht bei den späteren Darstellungen von dem Ringkampf des Peleus und der Thetis ein Gleiches stattfand und, ob die attischen Maler der zierlichen Lekythos, (Overbeck her. Gall. VIII 1) und der aus Kameiros stammenden Pelike (Wiener Vorlegebl. II. 6, 2) unter den Tieren sich noch Thetis selbst und nicht Wassertiere, die der Nereide zu Hilfe kommen, vorstellen?

<sup>21)</sup> Vgl. Mon. e. Ann. d. Inst. 1855, T. XX. Wiener Vorlegeblätter Ser. III Taf. I, 1. Auf dieser korinthischen Vase erscheint Kebriones als Wagenlenker, auf der chalkidischen Vase (Gerh. A. V. IV 322) als Rossehalter des Hektor. Kebriones, der Heros eponymos der troischen Stadt Kebrene (Strabo XIII 596), ist bekanntlich in der Ilias ein Bastard des Priamos, der später II 738 von Patroklos getötet wird. In © 318 befiehlt ihm Hektor, dem nach einander zwei Wagenlenker getötet sind, die Zügel zu fassen, und so lenkt er Hektors Wagen bis zu seinem Tod. Es ist also doch klar, daß sein Auftreten in der Kunst als Wagenlenker des Hektor ursprünglich auf einer undeutlichen Reminiscenz an die Schilderung der Ilias beruht, aber in der bildlichen Tradition festgehalten und weiter ausgebildet wird, so daß er zuletzt als der eigentliche Wagenlenker des Hektor erscheint, ein Amt, das er in der Ilias nur zur Aushilfe versieht; wieder ein deutliches Beispiel, meine ich, wie die Kunst gleichsam unwillkürlich weiter dichtet.

gegenwärtig. Wie frei die archaische Kunst im Hinzufügen solcher zuschauenden Personen schaltet, zeigt sich noch deutlicher, wenn bei der Wappnung des Achilleus mit den von Thetis überbrachten Waffen Peleus und Neoptolemos gegenwärtig sind<sup>22)</sup> oder wenn an dem Kampf um die Leiche des Achilleus Neoptolemos teilnimmt<sup>23)</sup>, beides in vollständigem Widerspruch mit Sage und Poesie. Neoptolemos weilt, so lange sein Vater lebt, auf seiner Geburtsinsel Skyros, Peleus war niemals vor Troia. Aber der Künstler denkt: wer kann sich herzlicher an der Heldengröße des Achilleus freuen als sein Vater Peleus und sein Sohn Neoptolemos, und wem ziemt es mehr für die Leiche des Vaters zu kämpfen, als dem Sohn.

Mit ihrer ganzen Freiheit im Gestalten, mit ihrer vollen, frischen Erzähllust hat diese älteste Kunst einer Fülle von Sagenstoffen bildliche Form geliehen, die in diesen festgestellten Typen, wie ein köstlicher Schatz, von Generation zu Generation vererbt werden und die zähesten und unveräußerlichsten Bestandtheile der bildlichen Tradition ausmachen.

In den Entwicklungsgang der Sage greift indessen bald ein neuer Faktor, die Lyrik, namentlich die der Dorer, mächtig umgestaltend ein; ihr sehr nachhaltiger Einfluss auf die Sagenbildung und demgemäß auf die Kunst wird in der Regel zu gering angeschlagen<sup>24)</sup>. Wir können ihre Macht namentlich an der Wirkung eines Dichters abmessen, des Stesichoros von Himera. Dieser merkwürdige Mann, dessen Sagengestaltungen von Aischylos und Euripides, von Theokrit und Alexander Aitolos vielfach übernommen wurden, dessen Gedichte im 5. Jahrhundert in Athen so populär waren, dass die Komödiendichter Verse daraus ohne

<sup>22)</sup> Rhangabé *Aux amis de l'antiquité hommage du comité des antiquaires d'Athènes*. Paris 1869. Heydemann Vasenbilder VI 4. Wiener Vorlegeblätter Ser. II 6, 1.

<sup>23)</sup> Gerhard A. V. III 227, 2. Overbeck a. a. O. XXIII 2.

<sup>24)</sup> So noch neuerdings von Luckenbach a. a. O. S. 563, dem freilich die durch die Natur seiner Aufgabe gebotene Beschränkung zur ausreichenden Entschuldigung dient. Hätte er die Nosten in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, so wäre er zu anderen Resultaten gekommen.

Nennung des Autors parodieren und doch bei dem Publikum auf Verständnis rechnen konnten, trat der überlieferten Volkssage und dem ausgebildeten Volksepos mit der ganzen Macht und dem ganzen Eigensinn einer schöpferischen Dichter-Individualität gegenüber, mit keckem Griff neugestaltend, mit beispiellosem Erfolg.

*Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος·  
οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσέλμοις  
οὐδ' ἴκω πέργαμα Τροίας.*

So keck ist wohl selten ein Dichter der Volksvorstellung gegenüber getreten, wie Stesichoros in dieser seiner berühmten Apostrophe an Helena, mittels welcher er seine Umgestaltung des Helena-Mythos einleitet; denn nur ein Scheinbild, so dichtete er, war es, das Paris geraubt hatte, nur ein Scheinbild, um das Troer und Achäer zehn Jahre lang gekämpft haben. Die wirkliche Helena hatte Hermes auf das Geheiß des Zeus nach Ägypten entführt, wo sie Menelaos auf seiner Irrfahrt wiederfindet. Für die Zähigkeit, mit welcher die Volksvorstellung an der Sagenform des Epos hängt, ist es bezeichnend, daß, um eine solch unerhörte subjective Willkür zu erklären, alsbald die litterarhistorische Sagenbildung geschäftig war und die Legende erfand, daß Helena durch ein früheres Gedicht des Stesichoros erzürnt über den Sänger Blindheit verhängt habe und daß er, um sich von dieser zu erlösen, jenes Gedicht zu Helenas Ehrenrettung gemacht habe, eine Legende, die schon zu Platons Zeit in Athen allgemein bekannt war; aber ebenso bezeichnend ist es für den gewaltigen Einfluß des Stesichoros, daß seine Fassung neben der der Ilias gekannt war, daß sie sogar von Herodot adoptiert und von Euripides bei der Abfassung seiner Helena befolgt wurde. Daß bei dieser Umgestaltung für Stesichoros neben dem Anschluß an gewisse tendenziöse Sagenformen der Dorer<sup>25)</sup> auch rationalistische Gesichtspunkte maßgebend waren, können wir wenigstens an einem Beispiel darthun, an seiner Behandlung der Sage von Aktaion. Zwar an der Vor-

<sup>25)</sup> S. Cap. V Der Tod des Aigisthos.



stellung, daß die Götter menschlichen Leidenschaften unterworfen seien und Liebe und Haß gegen die Sterblichen empfinden, nahm Stesichoros keinen Anstoß und behielt daher unbedenklich die ältere Fassung der Sage bei, nach welcher Zeus, in Liebe zu Semele entbrannt und eifersüchtig auf Aktaion, der auch um Semele wirbt, der Artemis befiehlt, den unbequemen Nebenbuhler aus dem Weg zu räumen. Aber den weiteren Bericht der Sage, daß Artemis den Aktaion in einen Hirsch verwandelt, den seine eigenen Jagdhunde zerreißen, verwarf Stesichoros. Denn ganz unglaublich schien es ihm, daß ein Mensch in ein Tier verwandelt werden könne. Daher erzählte er, Artemis hätte dem Aktaion nur das Fell eines Hirsches um die Schulter geworfen, und die Hunde, hierdurch getäuscht; hätten den Aktaion für einen Hirsch gehalten und zerrissen<sup>26)</sup>.

Daß nun diese Stesichoreischen Neubildungen der Sagen auch auf die Kunstdarstellungen eingewirkt haben, läßt sich gerade an dem eben besprochenen Beispiel zeigen. Eine Metope des jüngsten Tempels von Selinunt, dessen Erbauung sicher in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts fällt, stellt Aktaion dar, der das Hirschfell um die Schultern, das Hirschhaupt über den Hinterkopf gezogen, sich vergebens der an ihm emporspringenden Hunde zu erwehren sucht<sup>27)</sup>. Hier haben wir die Aktaionsage in der Fassung des Stesichoros, denn bei der ganz eigentümlichen Natur derselben wird niemand bezweifeln wollen, daß das Gedicht des Stesichoros im ganz eigentlichen Sinne die Quelle für diese Darstellung ist; da aber dem Verfertiger einer dekorativen Tempelskulptur gewiss nichts ferner liegt, als die Absicht, ein bestimmtes Gedicht illustrieren zu wollen, da vielmehr an solchen Stellen nur wirklich volkstümliche Sagen und zwar in volkstümlicher Fassung dargestellt zu

<sup>26)</sup> Paus. IX 2. 3 = Stesichoros fr. 68 Bergk.

<sup>27)</sup> Dies hat Serradifalco erkannt *Antichità della Sicilia II T. XXXII p. 65*. Vgl. Benndorf Metopen v. Selinunt. Taf. IX S. 57. Auch auf einer rothfigurigen attischen Vase begegnen wir derselben Stesichoreischen Sagenversion. S. Micali Storia C 1.

werden pflegen, so haben wir ein eklatantes Beispiel von dem gewaltigen Einfluß der Stesichoreischen Gedichte auf die Volksvorstellung, — allerdings in diesem Fall auf die Volksvorstellung in seinem Vaterland Sicilien, — ein Beispiel, das um so schwerer ins Gewicht fällt, als es sich dabei um das Verdrängen des märchenhaft Wunderbaren, das doch seiner ganzen Natur nach ungleich populärer ist, und das Ersetzen desselben durch eine ziemlich frostige pragmatische Interpretation, die dem Volke eigentlich antipathisch ist, handelt. Ebenso war die von Stesichoros geschaffene Oresteia von dem gewaltigsten Einfluß auf die spätere Kunst<sup>28)</sup>.

Das Gesagte muß genügen zum Beweis, daß überhaupt von der Lyrik ein Einfluß auf die bildende Kunst ausgegangen ist. Stärke und Ausdehnung desselben lassen sich aber bis jetzt ebenso wenig bestimmen, wie der Zeitpunkt, wo er begann und wo er aufhörte; nur das mag noch ausdrücklich hervorgehoben werden, daß natürlich auch andere Lyriker gleichen Einfluß geübt haben werden, nur daß uns der Nachweis nicht möglich ist. Namentlich möchte man es von Ibykos von Rhegion voraussetzen.

Wir kommen nun zu der weitaus bedeutendsten und eingreifendsten Epoche antiker Sagenentwicklung, der Umgestaltung der alten durch Epos und Lyrik geformten Stoffe im attischen Drama. Wie gewaltig der Rückschlag gerade dieser Dichtungsform auf die Sagenvorstellung selbst ist, wie mächtig der Zwang, einerseits die Handlung in einer Folge charakteristischer Scenen sich abspielen und in einer bestimmten Situation gipfeln zu lassen, andererseits die einzelnen Figuren scharf zu charakterisieren, auf die Sagenform einwirken muß, bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung. Sehr bedeutend ist hier der Einfluß des Aischylos, verhältnismäßig gering der des Sophokles, am einschneidendsten der des Euripides, eines Dichters, bei dessen Beurteilung man doch auch gerade den gewaltigen Einfluß auf die Sagenentwicklung in Betracht ziehen sollte, wenn man ihm gerecht werden will. Eine ganze Fülle von Sagen werden von nun

<sup>28)</sup> S. Cap. V Der Tod des Aigisthos.

an einzig noch in Euripideischer Fassung gekannt und geschätzt, und kaum giebt es einen Dichter, dessen Sagenbehandlung eine solche epochemachende Wirkung gehabt hat; sie beherrscht nicht nur das ganze spätere Altertum, auch die klassische Tragödie der Franzosen und Italiener, auch unsere eigene Sagenanschauung steht unter ihrem Bann.

Für die bildende Kunst bereitet das Drama den Sagenstoff in einer Weise vor, wie keine zweite Dichtungsgattung; auch in ihm werden ja schon die Vorgänge leibhaftig dem Zuschauer vor Augen gestellt, auch in ihm wird der Stoff in einzelne charakteristische Szenen zerlegt vorgeführt. Diese ungemeinen Vorteile der dramatischen Sagenform konnten der bildenden Kunst nicht lange verborgen bleiben, aber es bedurfte Zeit, bis sie sich dieselbe zu Nutzen machte; die Wirkung war keine augenblickliche, sondern eine ganz allmähliche. Aus dem fünften Jahrhundert besitzen wir kein Kunstwerk, welches den Sagenstoff in derjenigen Form bildlich darstellt, in welcher ihn in derselben Zeit Aischylos, Sophokles und Euripides auf die attische Bühne brachten. Freilich in einem Punkte bedarf diese Behauptung einer Einschränkung. Das ausgelassene Treiben der nichtsnutzigen Satyrn im Satyrspiel bot zu so köstlichen Darstellungen Anlaß, daß sich die attischen Künstler diesen dankbaren Stoff unmöglich entgehen lassen konnten<sup>29)</sup>; im Übrigen aber ist es bis jetzt nicht geglückt, wenigstens mit einiger Probabilität, bei Kunstwerken des fünften Jahrhunderts den Einfluß der Sagengestaltung des Dramas nach-

---

<sup>29)</sup> Ich meine vor allem die Satyrvase des Brygos (M. d. I. IX tav. XLVI. Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII 6), auf der wahrscheinlich eine Scene aus der Iris des Achaïos zu erkennen ist; vgl. Matz A. d. I. 1872 p. 300. Helbig B. d. I. 1872 p. 41. Urlichs D. Vasenmaler Brygos S. 5. Die dort gleichfalls als Möglichkeit zugelassene Beziehung auf den Inachos des Sophokles scheint mir wenig wahrscheinlich. Aber auch auf einer Durisvase (Wiener Vorlegeblätter Ser. VI 4) läßt der Satyrherold (vgl. Athen. V p. 198 A) die Einwirkung der Bühne erkennen. Ob nicht sowohl in diesem Herold als auch in dem durch bunten Chiton ausgezeichneten Satyr auf der berühmten Neapler Vase (Heydemann Nr. 3240) der Koryphaïos des Satyrchores zu erkennen ist?

zuweisen<sup>30)</sup>. Sollte es aber auch in einzelnen Fällen glücken, so würde die Ausnahme nur die Regel bestätigen. Im Allgemeinen dürfen wir die Thatsache konstatieren, daß die Kunst des fünften Jahrhunderts in der Sagenform von dem Epos und in einzelnen Fällen von der Lyrik abhängig ist; aber wenn nicht in der Sagenfassung, so macht sich doch der Einfluß des Dramas im Charakter der Darstellung zuerst leise und dann immer stärker geltend. Man darf vielleicht sagen, daß in jener Periode zwar nicht der Stoff, aber die Form der Kunstdarstellungen dramatisch ist. Das zeigt sich zunächst darin, daß stets die dargestellte Scene scharf präcisirt wird. Verschwunden ist jene Unbestimmtheit und Ungewißheit der archaischen Kunstdarstellungen. Ein ganz bestimmter Moment schwebt dem Künstler vor, der möglichst dramatische, und alle dargestellten Figuren sind in diesem ganz bestimmten Moment und in engster Verbindung mit der Hauptgruppe gedacht; es ist bewundernswert, wie geschickt und zugleich wie pietätvoll diese Kunstperiode die alt überlieferten Typen, die natürlich größtenteils an der geschilderten Unbestimmtheit leiden, so umzugestalten versteht, daß eine spannende dramatische Scene entsteht. Ein alter bildlicher Typus stellt den Streit des Aias und des Odysseus um die Waffen des Achilleus dar. Mit gezücktem Schwert wollen beide auf einander los, und mit gewaltiger Anstrengung sind die übrigen Achäer bemüht, sie von einander abzuhalten; kein Versuch ist gemacht, die einzelnen Achäer oder auch nur die beiden Hauptfiguren Aias und Odysseus näher zu charakterisieren, selbst der Gegenstand des Streites, die Waffen des Achilleus, ist nicht immer dargestellt. Im fünften Jahrhundert hat der Vasenmaler Duris mit gewissenhaftester Anlehnung an diesen alten Typus folgende Scene geschaffen: Aias hat bereits den Panzer des Achilleus angelegt, zu seinen Füßen liegen Helm und Schild; nur die rechte Schulerspange des Panzers steht noch offen. Er hat das Schwert gezückt und will auf Odysseus los. Dieser hingegen ist eben erst im Begriff, das Schwert

---

<sup>30)</sup> Näheres siehe im Cap. IV Das attische Drama und die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts.

zu ziehen. Agamemnon und die übrigen Achäer sind bemüht, die Streitenden zu trennen und Frieden zu stiften. Mit lebendigster Klarheit steht die ganze Situation, steht auch das ganze Werden derselben vor unsern Augen, mit wenigen meisterhaften Strichen ist der Charakter der Haupthelden gezeichnet. Aias, hastig zufahrend, hat sich gleich der Waffen des gefallenen Achilleus bemächtigt und den Panzer angelegt, um zu prüfen, ob auch ihm dies Werk des Hephaistos passe. Dann ist Odysseus gekommen, in schlauer Rede seine Ansprüche geltend zu machen. Aufbrausend hat Aias das Schwert gezogen, ohne sich auch nur Zeit zu nehmen, den Panzer völlig anzulegen — das zeigt die offen stehende Schulterklappe. Odysseus klug und bedächtig zieht erst das Schwert, da er angegriffen ist<sup>31)</sup>.

Mit dieser schärferen Begrenzung der Situation hört natürlich auch die Möglichkeit auf, den ganzen Verlauf der Handlung auf einmal darzustellen. Daher verfällt man darauf, die Sage in mehreren, zunächst zwei oder drei Szenen zu erzählen; namentlich in der Gefäßmalerei boten die beiden Seiten der Amphora und des Kraters oder die beiden Außenseiten und die Innenseite der Trinkschale die beste Gelegenheit zu einer pointierten Gegenüberstellung zweier besonders wichtiger Momente der Handlung, wie denn das Gegenbild der eben geschilderten Komposition des Duris die Abstimmung der Achäer über Aias und Odysseus zu Gunsten des letzteren darstellt.

Der Einfluß des Dramas zeigt sich auch darin, daß die Nebenfiguren jetzt nicht nur mit größerer Sorgfalt ausgewählt und wo möglich in enge, freundschaftliche oder verwandtschaftliche Beziehung zu den Hauptfiguren gesetzt werden, sondern auch nicht teilnahmslos und nur mit sich selbst beschäftigt dastehen,

---

<sup>31)</sup> Die richtige Deutung dieser gegenwärtig im Wiener Industriemuseum befindlichen Durisvase (M. d. I. VIII T. XLI. Wiener Vorlegebl. Ser. VI Taf. I a. die Abbildung unten in dem Excurs *Ὀπίλων κρητὶς*) hat zuerst W. Klein auf der Innsbrucker Philologen-Versammlung ausgesprochen (Verhandl. d. XXIX. Philologen-Versammlung S. 154); auch Brunn war schon vorher zu derselben Deutung gekommen (a. a. O. S. 151). Die im Text gegebene Erklärung weicht in einigen Punkten von Klein ab. S. unten.

vielmehr in lebhaftester Weise ihre Teilnahme an der Handlung zu erkennen geben<sup>32)</sup>. Sie übernehmen also gewissermaßen die Rolle des Chors. Und vielleicht geht auch noch eine Eigentümlichkeit auf den Einfluß der Bühne zurück. Es ist auf Darstellungen dieser Zeit besonders beliebt, daß in dem Bilde selbst irgend eine Figur den Hauptvorgang sei es in derselben Scene sei es in der der Rückseite anderen erzählt und, der Eindruck, den diese Erzählung auf die Hörer macht, mit besonderer Liebe geschildert wird<sup>33)</sup>. Auf einer Darstellung der Entführung der Helena berichtet rechts eine Dienerin dem erschreckten Tyndareos was geschehen ist. Als Gegenbild zu dem oben geschilderten Ringkampf des Peleus und der Thetis wird im fünften Jahrhundert der Augenblick dargestellt, wo fliehende Nereiden dem greisen Nereus die Gefahr seiner Tochter berichten. Es ist der Botenbericht des attischen Dramas in die bildende Kunst übertragen<sup>34)</sup>.

Aber nicht nur die alten Typen werden in diesem neuen, dramatischen Sinne umgestaltet und vervollkommenet, auch neue Typen tauchen in erstaunlicher Fülle auf, so daß mit der formellen Vervollkommnung der Komposition ein sehr bedeutender stofflicher Zuwachs, eine ungemaine Erweiterung des Kreises der Darstellungen, Hand in Hand geht. Den Anstoß dazu gab die Verpflanzung der ionischen monumentalen Wandmalerei auf attischen Boden; von den Werkstätten jener ionischen Zuwanderer, die ihre Inseln mit der mächtig aufblühenden Hauptstadt des attischen Reiches vertauscht hatten, von den Werkstätten eines Polygnotos von Thasos, seiner Genossen und Schüler ist die Schöpfung dieser Typen ausgegangen, tief das ganze künstlerische Treiben Athens durchdringend und belebend; den Stoff aber suchten und fanden

<sup>32)</sup> S. Cap. II Erweiterung der Typen; vgl. auch meine Schrift über Thanatos S. 15.

<sup>33)</sup> Vgl. Luckenbach a. a. O. S. 587.

<sup>34)</sup> Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß Ansätze zu diesem Motiv schon in der archaischen Kunst vorhanden sind; so auf der François-Vase Antenor und Priamos. Aber dominierend wird es doch erst im fünften Jahrhundert.

diese Künstler, wie gar bald auch die einfachen Kunsthandwerker, unmittelbar in der Volkssage. Die speciell attischen Sagen, die für die Kunst durchaus, für die Poesie wenigstens größtenteils *terra vergine* waren, dominieren nun gar bald wie auf den Wänden der Tempel und Hallen, so auf den bescheidenen Gerätschaften des täglichen Lebens, vor allen der Vasen; so die der ältesten attischen Mythenschicht angehörigen Sagen von der Geburt und Pflege des Erichthonios und vom Raub der Oreithyia, die jüngeren Sagen von den attischen Abenteuern des Theseus<sup>35)</sup>, die eleusinische Sage von der Ausfahrt des Triptolemos, die paralische Sage vom schönen Jäger Kephalos<sup>36)</sup>. Es ist als ob ein Bann, der auf der attischen Sagenwelt gelegen, auf einmal gebrochen sei, da nun der Athener nicht blofs die fremden durch ionisches Epos und dorische Lyrik ihm zugeführten und freilich seit lange vertrauten Geschichten, sondern auch die ganz eigentlich auf attischem Boden gewachsenen und an der attischen Landschaft haftenden Sagen im Bildwerk vor sich sieht. Ob und wie diese attischen Lokalmythen vor dem fünften Jahrhundert poetisch fixiert worden

<sup>35)</sup> S. Philologische Untersuchungen I. Heft S. 43.

<sup>36)</sup> Kephalos erscheint aber nicht blofs als Jäger, sondern mit allen Attributen des attischen Knaben und Jünglings; mit dem Diptychon des Knaben, der zum *γραμματιστής* geht, und mit der Leier, die keineswegs den Sänger andeutet, sondern nur den gebildeten Athener, der *κισσάριζεν ἐπιστάται* oder, wenn er knabenhaft erscheint, *εἰς κισσάριστον ἔρχεται*. Es ist deshalb nicht nur, wie Helbig richtig gesehen hat, die neue Hermonaxvase (B. d. I. 1873 p. 167. Arch. Zeit. 1878 S. 112), sondern sämtliche Darstellungen, auf denen eine geflügelte Frau einen Jüngling mit der Leier verfolgt, auf Eos und Kephalos zu deuten. O. Jahns Bedenken (Arch. Beitr. S. 99), es sei nicht erlaubt hier Kephalos zu erkennen, weil diesem die Sage nicht den Zug ephebischer Bildung gegeben habe, daß er mit Leier und Büchern umzugehen wufste, kann heute schwerlich mehr aufrecht erhalten werden. Auch ohne daß die Sage oder die Poesie es vorgebildet hat, kann Kephalos einfach als attischer Jüngling oder Knabe erscheinen, mit demselben Rechte wie Ganymed mit dem Spielzeug attischer Knaben, dem Reifen, und in Begleitung eines Pädagogen auf attischen Vasen erscheint, da doch Sage und Poesie ihn als Hirtenknaben kennen. Die Beischriften *Nixa* und *Αἶνος* auf einer zu dieser Klasse gehörigen Berliner Vase (Arch. Zeit. 1848 Taf. 21, 1), welche unserer Auffassung widersprachen, sind jetzt von Körte und Furt-

sind, ist schlechterdings nicht auszumachen<sup>87)</sup>. Aber nichts deutet darauf, daß diese Poesieen, wenn es, abgesehen von der dem Kultus und dem Geschlechterstolz botmäßigen Hymnenpoesie<sup>88)</sup>, solche gegeben hat, über einen ganz engen Kreis hinaus Bedeutung gewonnen haben. Im fünften Jahrhundert aber bemächtigen sich sowohl das Drama wie die bildende Kunst, jedoch beide wie es scheint selbständig dieser dankbaren Stoffe, und hier dürfte zuweilen der seltene Fall eingetreten sein, daß in dem Erfassen eines neuen Stoffes die Kunst voranging, die Poesie folgte. Ein Beispiel für diese beachtenswerte Erscheinung liefert uns das Gemälde des Mikon im Theseion, Theseus auf dem Meeresgrund bei seinem göttlichen Vater Poseidon, ein Mythos, den nach aller Wahrscheinlichkeit Euripides in seinem Theseus behandelt hat<sup>89)</sup>;

wängler (Arch. Zeit. 1880 S. 101 u. 161) als modern erwiesen. So steht zu hoffen, daß die richtige bereits von Em. Braun (A. d. I. 1840 p. 154) aufgestellte Deutung endlich in ihr Recht treten und die seltsame Anschauung als ob bei den Alten die Jünglinge von Nike verfolgt würden und vor ihr wegliefen, aus der archäologischen Litteratur verschwinden wird.

<sup>87)</sup> Wann die von Aristoteles (Poet. 1451<sup>a</sup> 16) und Anderen erwähnten *Θησγίδες* entstanden sind, ist schlechterdings nicht auszumachen; aber ebenso wenig steht es fest, daß sie die attische und nicht vielmehr die alte troizische Theseussage enthielten. Daß die *Atthis* des Hegesinoos eine Fälschung oder richtiger eine Fiction ist, glaube ich (*de Græciæ Atticis* in den *Commentationes Mommsenianæ* p. 145) gezeigt zu haben. In die genealogischen Systeme der Geschichtsschreiber werden die attischen Sagen erst am Ende des fünften Jahrhunderts durch Hellanikos eingeführt.

<sup>88)</sup> So z. B. die von Plato im *Lysis* p. 205 C erwähnten Gedichte, wo Ktesippos von seinem *Lysis* rühmt: *τὸν γὰρ τοῦ Ἡρακλέους ξενισμὸν πρόφην ἡμῶν ἐν ποιήματι τινὶ διῆσι, ὡς διὰ τὴν τοῦ Ἡρακλέους ξυγγένειαν ὁ πρόγονος αὐτῶν ἐποδίζετο τὸν Ἡρακλῆα γεγονὼς αὐτὸς ἐκ Διὸς τε καὶ τῆς τοῦ δήμου ἀρχηγέτου θυγατρὸς, ἀπερ αἱ γράϊαι ἕδουσαν.*

<sup>89)</sup> Vgl. Wilamowitz im *Hermes* XV S. 488. Leo *Seneca* I p. 181 und das von mir *Eratosthenis catasterismorum reliquiae* p. 221 n. 1 Bemerkte. Die oft besprochene Vase des Neapler Museums (Heydemann Nr. 3352. *Bull. Nap. N. S.* V 2) scheint mir nach Analogie dieser attischen Sage Achilleus auf dem Grund des Meeres bei Nereus darzustellen, ohne daß an etwas anderes zu denken wäre, als an den Besuch des Enkels bei seinem göttlichen Großvater. Die Beziehung auf den Auszug nach Troia wird von den Interpreten willkürlich hineingelegt.



aber das Bild gehört der ersten, das Stück zweifellos der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts an. Noch augenscheinlicher ist dies in einem anderen Fall, wo der ionische Künstler nicht eine attische, sondern eine Sage seiner Heimat dargestellt und dadurch vielleicht erst in Athen eingebürgert hat. In irgend einem Gebäude Athens — in welchem wissen wir nicht, jedoch sicher nicht in den Propyläen — hatte Polygnot den Mythos von Achill unter den Töchtern des Lykomedes dargestellt, einen Mythos, der ein durchaus epichorisches Gepräge hat und aus dem Lokalpatriotismus der Inselgriechen, zunächst der Skyrier, entsprungen ist, welcher sich gegen die Überlieferung von einer feindlichen Eroberung der Insel durch Achilleus, wie sie das Epos kannte, auflehnte, andererseits aber um des Neoptolemos willen den Aufenthalt des Achilleus auf Skyros beibehalten und nur anders motivieren mußte. Hier ist es also auch für den skeptischsten Forscher klar, daß die Tragödie des Euripides *Σκύριοι* nicht nur später, — das versteht sich bei einer Euripideischen Tragödie von selbst<sup>40)</sup> — sondern in direkter Abhängigkeit von Polygnot gedichtet ist.

<sup>40)</sup> Ein gewiß schon von Vielen stillschweigend korrigierter Irrtum ist die von Heyne und Brunck aufgestellte, von Welcker übernommene Ansicht, dass die *Σκύριοι* des Sophokles denselben Mythos behandelt hätten. Wir sind selten in der glücklichen Lage unter nur zwei größeren Fragmenten eines Stückes ein so entscheidendes zu haben, wie das bei Stobaeus (Floril. 124, 17. fr. 510 Nauck.) erhaltene. Wer kann so sprachen, als Neoptolemos zu Phoinix, der seinem Schmerz um Achilleus in übermäßigen Klagen Luft macht, und wie männlich schön sind die Worte:

ἀλλ' εἰ μὲν ἦν κλαίουσιν ἰᾶσθαι κακὰ  
καὶ τὸν θανάτῳ δακρύοις ἀνίσταμαι,  
ὁ χροσὸς ἦσσαν κτῆμα τοῦ κλαίειν ἂν ἦν.  
νῦν δ', ὧ γεραί, ταῦτ' ἀνηνύτως ἔχει  
τὸν ἐν τάφῳ κρυφθέντα πρὸς τὸ φῶς ἄγειν·  
καί μοι γὰρ ἂν πατήρ γε δακρύων χάριν  
ἀνῆκε' ἂν εἰς φῶς.

„Nicht klagen um ihn will ich“, so mag es weiter geheissen haben, „sondern ihn rächen.“ Welckers Annahme, daß dem Lykomedes sein einziger Sohn gestorben, ist eben so unglücklich wie willkürlich. Das Stück behandelte also, wie schon Tyrwhitt (zu Aristot. Poet. p. 191) richtig gesehen, die Abholung des Neoptolemos von Skyros.

Wenn also die gewaltige Umwälzung, welche sich durch die Tragödie mit den alten Sagenstoffen sowohl solchen, die bereits in Epos und Lyrik poetisch verarbeitet waren, wie solchen, die jetzt zum ersten Mal von der Poesie aus der Volkstradition aufgenommen wurden, vollzog, keinen sofortigen merkbaren Einfluss auf die Kunst ausübte, so war derselbe, als er später zum Durchbruch kam, um so gewaltiger und nachhaltiger, ja man kann sagen ein für alle Zeiten maßgebender. Wie überhaupt, so spiegelt auch hierin die Kunst die Wandlung der Volksvorstellung wieder; denn auch für diese hat eben das Drama die endgültige, von jetzt an allein bekannte und populäre Sagenform geschaffen. Diese immer ausschließlichere Herrschaft des Dramas über die Kunst geht nun Hand in Hand mit dem Aufblühen der Tafelmalerei, und gerade bei den Vertretern dieser Richtung, den Meistern kleinasiatisch-ionischer Abkunft aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, läßt sich dieser Einfluss am frühesten constatieren. Da malt Parrhasios die Heilung des Telephos, den verlassenen Philoktet auf Lemnos, den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus, Timanthes von Kythnos das Opfer der Iphigeneia, lauter Szenen, die, obgleich im Epos ausgebildet, doch der archaischen Kunst durchaus fremd sind, und erst jetzt, da ihnen die dramatische Behandlung neuen Reiz gegeben hat, auch in die Kunst eindringen. Und wenn derselbe Timanthes den schlafenden Kyklopen darstellt und die Satyrn, die mit einem Thyrsos die Größe seines Daumens messen, so ist doch wahrlich unverkennbar, daß die eigentliche Veranlassung zu diesem launigen Einfall der Kyklops des Euripides ist. Nirgend sonst kommt Polyphem mit Satyrn zusammen, und der Künstler würde, ohne den Vorgang der Bühne, schwerlich zu dieser Erfindung gelangt sein und gewiß nicht auf Verständnis bei dem Publikum haben rechnen können, da ihm das motivierende Wort versagt ist. Allein auch jetzt liegt natürlich der antiken Kunst nichts ferner, als eine genaue Illustration des Dramas oder eine direkte Wiedergabe der Bühne; auch jetzt wird der Zusammenhang zwischen Bild und Lied vermittelt durch die herrschende Volksvorstellung, richtiger vielleicht die Vorstellung der Gebildeten, wenn sich auch die Künstler jetzt in einzelnen Fällen der

Übereinstimmung mit der Dichtung bestimmter bewußt gewesen sein mögen, als in früheren Zeiten. Es versteht sich von selbst, daß es zunächst die dem Dramatiker durch dramaturgische Rücksichten gesetzten Schranken sind, welche der Künstler durchbricht. Während in der Schlußscene der *Antiope* nur Zethos, Amphion und Hermes als θεός ἐκ μηχανῆς, allenfalls auch Lykos wenn derselbe nicht vorher abgeführt war, auf der Bühne sein konnten, fügt der Künstler nicht nur die Hauptfigur des Stückes *Antiope* hinzu, sondern stellt auch auf der anderen Seite des Bildes die Schleifung der Dirke dar<sup>41)</sup>; die litterarische Quelle bleibt nichts desto weniger Euripides und nur Euripides, auch wenn bei ihm diese Ereignisse weder gleichzeitig noch genau in derselben Weise statt haben, wie auf dem Bilde. Der Künstler hat weiter das Recht und wahrt es sich, Personen menschlicher und göttlicher Wesenheit hinzuzufügen, von denen der Dichter nichts weiß; und gerade hierin wird der Künstler am meisten dem Geschmack und der Anschauung seiner eigenen Zeit gerecht. Die Vorliebe der alexandrinischen Periode für Personifikation und Allegorie führt ganz von selbst zur Einfügung jener dämonischen Gestalten, jener Repräsentanten von Leidenschaften und anderen abstracten Begriffen, denen schon das Epos je nach Bedürfnis Persönlichkeit geliehen, die sogar in einzelnen Fällen der tragische Dichter dem Zuschauer gezeigt hat. Die Leidenschaft, unter deren Bann die Scene sich abspielt, stellt der Künstler leibhaftig dem Beschauer vor Augen, Oistros und Lyssa reissen den Menschen zum Verbrechen hin, Ate führt ihn ins Verderben. Den eigentlichen Anstoß hierzu hat allerdings das Drama gegeben, aber es ist keineswegs notwendig, nicht einmal wahrscheinlich, daß auch in jedem einzelnen Fall der Dichter es dem Künstler vorgemacht haben muß. Der hellenistische Künstler stellt neben die kindermordende *Medeia* den Oistros, wie der römische neben den jagenden *Hippolytos* die *Virtus* stellt, ohne daß der eine darin einem nacheuripideischen griechischen, der andre

<sup>41)</sup> Vgl. Arch. Zeit. 1878 Taf. 7. Dilthey a. a. O. S. 43 giebt freilich den Zusammenhang mit Euripides nur bedingt zu.

einem römischen Dichter folgt. Ebenso selbstverständlich ist es, daß der Künstler je nach Bedürfnis, namentlich bei figurenreicheren Compositionen, Gestalten hinzufügt, die in der eigentlichen dramatischen Hauptquelle gar nicht vorkamen, aber vom Mythos gegeben sind — oder auch nicht gegeben sind, sondern vom Künstler nach Belieben eingeführt werden. Als Beispiel kühner und freier künstlerischer Weiterbildung des Mythos mag hier die Münchener Medeiavase näher betrachtet werden<sup>42)</sup>. Eine Fülle von neuen Personen und neuen Motiven, die alle dem Euripideischen Drama fremd sind, hat der Künstler in dieser figurenreichen Composition vor uns ausgebreitet, und doch ist die Scene, die er uns vorführt, keine andere als die Euripideische, und kein anderes Dichtungswerk, keine spätere Überarbeitung hat ihm vorgelegen; er verfuhr so, wie ein mit der Sage in der Euripideischen Form vertrauter, aber frei schaffender und phantasievoller Künstler verfahren mußte, der das ganze Rachewerk der Medeia in einem Bilde vor Augen stellen wollte. Das bekannte Dispositionsschema der unteritalischen Prachtamphora wird in geschickter Weise zur Darstellung der beiden Hauptakte dieses Rachewerkes benutzt: die Rache an Kreusa wird in der Mitte, die Rache an Iason auf dem unteren Teil der Vase dargestellt. In dem Gemach, das die Mitte der ganzen Darstellung einnimmt, steht Kreon jammernd neben seiner von den Flammen ergriffenen und ohnmächtig auf den Thron niedersinkenden Tochter<sup>43)</sup>. Man verlangt teilnehmende ergriffene Zuschauer bei dieser Schreckensscene; bei Euripides in der Botenerzählung werden dem Gebrauch des Dramas gemäß nur untergeordnete Personen gegenwärtig

<sup>42)</sup> O. Jahn Vasensammlung König Ludwigs Nr. 810, abgebildet Millin Tombeaux de Canose Taf. 7. (Danach Wiener Vorlegeblätter Ser. I Taf. 12). Arch. Ztg. 1847 Taf. 3.

<sup>43)</sup> Sie heißt auf der Vase *Κροοντία* scil. *παῖς* oder *θυγάτηρ*, wie Flasch (B. d. I. 1871 p. 20) richtig erklärt; bei Euripides ist sie bekanntlich namenlos, ebenso wie die *Ἡράκλειοι παῖδες* im Herakles v. 71. Die Namen Glauke oder Kreusa kommen erst in den *ὑποθέσεις* und den mythographischen Handbüchern auf. Heydemanns Einwürfe gegen Flasch (A. d. I. 1873 S. 23) können mich nicht überzeugen.

gedacht, Dienerinnen, unter denen eine Alte besonders hervorgehoben wird. Der Künstler braucht näher beteiligte Personen: Iason ist nun bei der unteren Scene unumgänglich notwendig, also hier nicht zu verwerten; er läßt daher von der einen Seite die entsetzte Mutter Merope<sup>44)</sup>, von der andern den Bruder Hippotes<sup>45)</sup> hilfreich herbeieilen. Aber — und hierin zeigt sich wieder augenscheinlich die Abhängigkeit von Euripides — auch die alte Dienerin der Botenerzählung läßt sich der Künstler nicht entgehen<sup>46)</sup>. Wir sehen sie (durch den über den Kopf gezogenen Schleier als Amme charakterisiert) sich eilig nach rechts entfernen, offenbar um den Iason zu rufen, dessen Fehlen sonst auffallen würde. Unten mordet Medeia die Kinder, und Iason von einem Doryphoros begleitet eilt zur Rache herbei, zwei zeitlich kurz aufeinanderfolgende Scenen hat der Künstler in eine zusammengezogen. Aber der Beschauer will auch wissen, wie Medeia sich der Rache des Gatten entzieht. Darum muß der Schlangenzug, auf welchem Medeia bei Euripides erst in der folgenden Scene erscheint, im Bilde schon jetzt gegenwärtig sein. Aber damit erwächst dem Künstler auch die Nötigung einen Wagenlenker zu erfinden, da bei Euripides Medeia selbst lenkt; er greift zu der Personifikation ihrer Leidenschaft, Oistros ist es, der den Wagen für Medeia bereit hält. Um nun eine Verbindung der unteren mit der oberen Scene herzustellen und zugleich dem Beschauer ins Gedächtnis zu rufen, daß es die Kinder der

---

<sup>44)</sup> Der Name von Kreons Gemahlin ist uns in der erhaltenen Litteratur nicht überliefert; aber Jahn Arch. Ztg. 1847 S. 36 macht mit Recht darauf aufmerksam, daß gerade Merope auch sonst noch zweimal als Name korinthischer Königinnen vorkomme, denn die Gattin des Sisyphos und die des Polybos, die Pflegemutter des Oidipus, führen diesen Namen. Es ist nun ebenso möglich, daß in einem genealogischen Werke die Gattin des Kreon diesen Namen hatte, als daß der Vasenmaler ihr denselben in Erinnerung an jene beiden anderen korinthischen Königinnen auf eigene Hand gab.

<sup>45)</sup> Hippotes stand in der alten korinthischen Königsliste als Sohn und Nachfolger des Kreon; nach einer Version ist er es (Schol. Eur. Med. 19 u. 20. Diod. IV 53) und nicht Kreon, mit dessen Tochter sich Iason vermählt. S. O. Jahn a. a. O. Anm. 14.

<sup>46)</sup> Gleichfalls von Jahn a. a. O. bemerkt.

Medeia waren, die der Königstochter die unheilvollen Geschenke überbracht haben, läßt er den Pädagogen, der die Kinder hin- und zurückgeleitet hat<sup>47)</sup>, auf halbem Wege sich umkehren, entsetzt das Unheil wahrnehmen und den Schritt hemmen, während eine Dienerin im Begriff ist, ihn mit sich zur Medeia fortzuziehen. So wird durch diese Gruppe ein streng entsprechendes Gegenbild zu der alten Dienerin der Kreusa gewonnen, die auf der anderen Seite gleichfalls nach der unteren Scene zu Iason hineilt. Den Kindern, die bereits bei der Mutter angelangt sind, muß aber jetzt noch ein anderer Begleiter zugesellt werden; der Künstler wählt einfach einen Doryphoros, aber gleichzeitig benutzt er diese neue Figur, indem er das Motiv einer früheren Stelle des Stückes hierherzieht, zu einem schönen und ergreifenden Zuge. Am Schluß des Prologes heißt die Amme den Pädagogen die Kinder hineinführen und dafür Sorge zu tragen, daß sie der Mutter nicht zu nahe kommen:

*συ δ' ὡς μάλιστα τοὺςδ' ἐρημώσας ἔχε  
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμούμενη.  
ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρονμένην  
τοὺςδ' ὡς τι δρασεῖουσιν.*

So der Dichter; der Künstler läßt jetzt im Augenblick der höchsten Gefahr den Doryphoros noch einen Versuch machen, wenigstens den einen Knaben den Augen und Händen der Mutter zu entziehen<sup>48)</sup>. Soweit ergeben sich Änderungen und Zusätze von selbst aus der dem Künstler gestellten Aufgabe; nur ein Zusatz ist ohne solche Nötigung seiner künstlerischen Phantasie entsprungen, ein Zusatz von solcher Schönheit, daß es manchen Gelehrten schien, er müsse notwendig aus einer anderen poetischen Quelle geflossen sein: als Zuschauer der Greuelthaten steigt rechts das Schattenbild des Aietes auf, um die Wirkung seines Fluches zu

<sup>47)</sup> Anders O. Jahn a. a. O.

<sup>48)</sup> Daß dabei der Vasenmaler an die Sagenversion gedacht haben sollte, nach welcher der eine Sohn der Medeia gerettet wird (Diod. IV 54), erscheint mir wenig glaublich.

schauen<sup>49)</sup>. Allein bedenkt man, mit welchem feinem Takt auch im Übrigen der Künstler verfährt, so wird man auch diese Erfindung ihm oder seinem künstlerischen Vorbild wohl zutrauen mögen. Der obere Raum, den nach feststehender Regel dieses Vasenstils die Götter einzunehmen pflegen, wird hier zunächst von der Schützerin und Verfertigerin der Argo, Athena, dann von den zu Göttern gewordenen Argonauten, Herakles<sup>50)</sup> und den Dioskuren ausgefüllt. Diese reiche und durchdachte Composition ist in gewisser Beziehung typisch für die Art und Weise, in welcher sich die gesammte spätere Kunst zu der Tragödie des 5. Jahrhunderts stellt; völlige Abhängigkeit von der Sagenversion, enger Anschluß an die wichtigsten Situationen, aber im Detail kein sklavisches Nachbeten, keine Beschränkung der frei schaffenden künstlerischen Phantasie, die zuweilen selbst in die Rechte der Dichtung eingreift.

Aber noch zu einer weiteren Betrachtung ladet unsere Vase ein. Das Streben, den Mythos in seinem ganzen Verlauf, in jedem einzelnen Zug vor Augen zu stellen, den Beschauer gleich auf den weiteren Verlauf hinzuweisen, wie hier durch den Drachenzug, und ihn zugleich an die Vorgeschichte, an zum Teil weit zurückliegende Ereignisse zu erinnern, wie hier durch die Anwesenheit der heroisirten Argonauten und die Erscheinung des Schattens des Aietes geschieht, erinnert es nicht an die ver-

---

<sup>49)</sup> O. Jahn a. a. O. und C. Dilthey (Arch. Zeit. 1875 S. 71) glauben eine nacheuripideische Tragödie als Quelle für diese Einfügung von Aietes' Schattenbild statuieren zu müssen. Den Keim zu dieser Erfindung ist man versucht in Eur. Med. v. 31—33 zu vermuten.

<sup>50)</sup> Herakles scheint im vierten Jahrhundert durchaus als ein Hauptteilnehmer an der Argonautenfahrt betrachtet zu werden; so sehen wir ihn auch auf der Meidiasvase mit den Argonauten bei den Hesperiden; beiläufig mag bemerkt werden, daß dort der Name des sitzenden Königs zweifellos zu *Αιλας* zu ergänzen ist. Ein engeres Verhältnis zwischen Medeia und Herakles besteht bei Diodor IV 54, 6. 55, 4, der, wahrscheinlich nach Dionysios Skytobrachion (vgl. Welcker Ep. Cyklus I S. 82, Schwartz de Dionysio Scytobrachione p. 4 f.), erzählt, daß Medeia nach dem Kindermord zu Herakles nach Theben flieht und ihn vom Wahnsinn heilt, eine seltsam pointierte Zusammenstellung des im gottverhängten Wahnsinn zum Kindermörder gewordenen Mannes mit dem durch Rachsucht zum Kindermord getriebenen Weibe.

wandten nur weit naiveren Versuche der archaischen Kunst? Freilich solche Unzuträglichkeiten, solche Unbestimmtheit in Bezug auf Ort und Zeit, wie wir sie dort wahrnahmen, sind hier vermieden. Hier spielt die Scene in und vor dem Königspalast des Kreon, und ein bestimmter entscheidungsvoller Augenblick ist wohl überlegt zur Darstellung ausgewählt, ein Augenblick freilich, in dem gar vielerlei zugleich geschieht, in dem Kreusa, von den Flammen gequält niedersinkt, ihr Vater sie umfaßt, Mutter und Bruder herbeieilen, in dem Medeia ihr eines Kind tötet, ein Diener das andere zu flüchten sucht, Iason zur Rache herbeieilt, Oistros mit dem Drachenwagen naht; denn daß das Zusammenfallen aller dieser Ereignisse in einen Moment denkbar ist, wird doch niemand leugnen wollen. Ja, aber auch nur denkbar. Je länger man sich in die Situation vertieft, desto weniger glaubt man an die Wahrscheinlichkeit, daß alles dies sich auch wirklich gleichzeitig ereignet habe — man sehe doch nur den Pädagogen, der noch auf dem Rückweg befindlich auf die sterbende Kreusa hinstarrt, während schon einer seiner Pflegebefohlenen von der Mutter gemordet wird — desto mehr kommt man zu der Ueberzeugung, daß etwas weniger mehr gewesen wäre. Es ist wahr, alle Figuren sind in einer sehr prägnanten Handlung gedacht, die zu den Hauptfiguren in einer engen Beziehung steht, — nur die als Zuschauer gedachten Götter erscheinen ruhiger, die Dioskuren fast teilnamlos — aber gerade hierdurch werden wir verwirrt, die Einzelfiguren greifen nicht harmonisch in einander, und wenn wir eine Darstellung des fünften Jahrhunderts damit vergleichen, so werden wir zwar einen dramatischen Grundton unserer Vase nicht absprechen können, ja wir werden eine große Fähigkeit, heftige Leidenschaften wiederzugeben, gerne anerkennen, aber wir werden auch eingestehen müssen, daß die Kunst in demselben Maße, als sie an Pathos gewonnen, an Charakteristik verloren hat, und das sowohl hinsichtlich der Wiedergabe der ganzen Situation als der einzelnen Figuren.

Und damit berühren wir jene verhängnisvolle Richtung, welche die Kunst bei der Darstellung mythologischer Scenen zuerst un-



merklich, dann immer entschiedener einschlägt; das Interesse an dem Gegenstande selbst geht mehr und mehr verloren; an seine Stelle tritt das mehr formelle Interesse an der Art der Behandlung. Daher zunächst die starke Betonung des psychologischen Elements, auf das ja überhaupt im 4. Jahrhundert sich die Aufmerksamkeit immer mehr richtet, daher der stark pathetische Zug, der sich im Kunsthandwerk zuweilen bis zum theatralisch Übertriebenen steigert. Bildwerke, wie die sterbende Iokaste des Silanion, die Pasiphae des Bryaxis, der Athamas des Aristonidas sind in hohem Grade charakteristisch für die Richtung dieser Zeit, die im Mythos nicht mehr die stoffliche, sondern die menschliche Seite sucht, die die Heroengestalten nicht mehr als halbgöttliche Wesen der Vorzeit, sondern als psychologische Probleme interessieren, der endlich die alten Gestalten der Heldensage wesentlich von der Bühne her vertraut sind. Denn gerade im 4. Jahrhundert, als auf die Periode der dramatischen Produktion, wie so oft, der Aufschwung der Schauspielerkunst folgt und sich in dieser ein ausgesprochenes Virtuositentum zu entwickeln beginnt<sup>61)</sup>, ist der unmittelbare Einfluß der Bühne ein sehr bedeutender, namentlich auf die bildende Kunst. Nicht nur die bunten Theatergewänder und die der Bühne entstammenden Typen des Pädagogen, der Amme, der Doryphoroi u. a. dringen in die Kunst ein, auch die Bewegung und die Gebärden der Figuren bekommen etwas entschieden Theatralisches,

---

<sup>61)</sup> Sehr charakteristisch für die Wichtigkeit, die man im vierten Jahrhundert der Schauspielkunst beimaß, ist die Art der Konkurrenz, wie wir sie aus den vor wenigen Jahren am Südabhang der Akropolis ausgegrabenen Inschriften kennen gelernt haben. (*Ἀθήναιον* VI S. 476 Mitt. d. deutsch. archäol. Instituts III. 1878 S. 112.) Nicht mehr wie in früherer Zeit hat jeder Dichter seine Schauspieler, sondern jedes der drei Stücke der einzelnen Dichter wird von einem anderen Schauspieldirektor aufgeführt und dabei sogar streng darauf geachtet, daß durch die Reihenfolge der Stücke nicht der eine Schauspieler bevorzugt, der andere benachteiligt; vielmehr muß jeder der Schauspieler einmal an erster, einmal an zweiter und einmal an dritter Stelle spielen. Wenn wir also die Dichter mit a b c, die Schauspielertruppen mit  $\alpha \beta \gamma$  bezeichnen, so führen die drei Schauspielertruppen die Stücke von a in der Reihenfolge  $\alpha \beta \gamma$ , die von b in der Folge  $\beta \alpha \gamma$ , die von c in der Folge  $\gamma \beta \alpha$  auf.

und in einzelnen Fällen ist sogar die ganze Komposition entschieden von dem scenischen Bilde beeinflusst<sup>52)</sup>. Gewiss ist es kein Zufall, daß in dieser Zeit die Kunst auch das rein Technische des Schauspiels in den Kreis der Darstellung zieht, daß Maler wie Aristeides den Schauspieler im Kostüm darstellen, und daß z. B. gerade in dieser Zeit die prächtige attische Vase gefertigt wird, welche Schauspieler und Choreuten im Kostüm eines Satyrspiels um ihren göttlichen Schutzherrn Dionysos versammelt zeigt<sup>53)</sup>.

Wie aber verhielt sich diese Zeit zu den älteren bildlichen Typen? zu den Gestaltungen der epischen und lyrischen Poesie? Am Anfang des vierten Jahrhunderts begegnen wir mannigfachen Versuchen mit der bildlichen Tradition zu brechen, vor allem bei solchen Typen, die in ihrer Naivität dem vorgeschrittenen Geschmack nicht mehr behagten; so wird der alte Ringkampf von

---

<sup>52)</sup> Siehe z. B. Wiener Vorlegeblätter Ser. B. Taf. IV. Millingen vases grecs XXIII. Bull. nap. II 7; namentlich gilt dies von solchen Szenen, wo ein Flüchtiger sich dem Altar genahet hat und von der einen Seite die Auslieferung verlangt, von der andern verweigert wird. Zuweilen scheint sogar an der Sitte der Bühne, daß die rechte Seite die Stadt, die linke das Land bedeutet, festgehalten zu werden; so steht auf den Antigonevasen Kreon rechts, Antigone, die vom Lande herbeigeführt wird, links.

<sup>53)</sup> M. d. I. III 31. Wieseler Theatergebäude VI 2. Heydemann Nr. 3240. Es scheint mir zweifellos, daß wir zehn Choreuten mit dem Chorführer als elftem, drei Schauspieler: Herakles, der wilde von ihm besiegte König und Seilenos, endlich ein *χωρὸν πρόσωπον*, die auf der Kline neben Dionysos und Ariadne sitzende Frau, wohl die Tochter des Barbarenkönigs, anzunehmen haben. Wir wissen von der Einrichtung des Satyrspiels zu wenig, um a priori in Abrede stellen zu dürfen, daß die sehr sorgfältige Vase sich nicht auch in der Zahl der Choreuten eng an die wirklichen Verhältnisse angeschlossen haben könne. Die in Anm. 51 erwähnten Inschriften haben insofern etwas Klarheit gebracht, als sie zeigen, daß im vierten Jahrhundert das Satyrspiel, wenn überhaupt ein solches aufgeführt wurde, die Reihe der Vorstellungen eröffnete. Hierdurch wird auch die viel besprochene und viel mißhandelte Stelle des Zenobios V 40 s. v. *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* verständlich: *διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεσιάζειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ*; sie spricht, worauf ja auch *ὕστερον* hinweist, von einer Neuerung des vierten Jahrhunderts.

Peleus und Thetis bald in eine Liebesverfolgung<sup>54</sup>), bald in eine Überraschung im Bade umgewandelt. Allein in Einzelheiten ist die bildliche Tradition von einer erstaunlichen Zähigkeit. Die Tiere, welche die Verwandlung der Thetis andeuten, wagt die Kunst nur in einzelnen Fällen ganz wegzuerwerfen. Einzelheiten werden sogar aus den alten in die neuen eine ganz andere Sagenversion repräsentierenden Typen mit herübergenommen. Auf römischen Monumenten bringt nicht Peleus in Begleitung der Thetis, sondern diese allein den Achilleus zu Cheiron. Sie trägt ihn aber auch auf ganz späten Monumenten in derselben Weise auf der Hand, wie Peleus in den Vasendarstellungen des 5. Jahrhunderts<sup>55</sup>).

Vielfach findet die Umgestaltung der alten Typen in der Weise statt, daß an Stelle einer Handlung die Darstellung einer Situation tritt. Denn neben die dramatisch bewegten Schilderungen treten in dieser Zeit gleichberechtigt Darstellungen eines ruhigen behaglichen Zusammenseins, der ruhigen Unterhaltung ohne Andeutung einer bestimmten Handlung, Szenen die Gelegenheit geben eine Reihe von Figuren in anmutigster Stellung und Bewegung vorzuführen und deren Prototyp weit zurück liegt; es sind Fortbildungen der Abfahrtszenen der archaischen, der Credenzszenen der entwickelten Kunst. Während die ältesten Darstellungen des Parisurteils die Göttinnen noch auf dem Wege zum Ida zeigen, die Kunst des fünften Jahrhunderts hingegen sie eben angelangt sein läßt, zeigt die Kunst des vierten Jahrhunderts sie in anmutiger Gruppierung um Paris herumsitzend, und so sehr ist schon in dieser Zeit die Empfindung für das der Situation Angemessene geschwunden, daß schon jetzt, wie später häufig, Hera auf dem Thronsessel sitzend

---

<sup>54</sup>) S. Luckenbach a. a. O. S. 588. Auch auf der von Körte publizierten Hermonax-Vase (Arch. Zeit. 1878 Taf. 12) sind unbedenklich Peleus und Thetis zu erkennen; schon die Vergleichung mit der bei Gerhard A. V. III 182 publizierten Vase genügt, um diese Deutung zu sichern.

<sup>55</sup>) So auf der Amphora des Pamphaios, die aus der Sammlung Campana in den Louvre gekommen ist (vgl. Brunn, Künstler-Geschichte II S. 725 Nr. 20) und der in dem Journal of hellenic studies I pl. II publizierten Oinochoe.

erscheint<sup>56)</sup>, von dem ein Unbefangener nicht begreift, wie er auf den Ida kommt. Gespräche werden jetzt mit Vorliebe dargestellt, das Gespräch des Perseus mit der an den Felsen geschmiedeten Andromeda, das Gespräch des Herakles und der Hesperiden, das Gespräch der Eris und Themis auf der Parisvase, Gespräche zwischen Paris und Helena, Gespräche der Wanderer mit den Trauernden am Grabe, Gespräche von Mädchen und Jünglingen; und wenn wir hören, daß Parrhasios auf einem Bilde Meleager, Herakles und Perseus dargestellt habe<sup>57)</sup>, so kann dies doch schlechterdings auch nur ein Gespräch gewesen sein, das Herakles im Hades mit seinem Ahnherrn und dem kalydonischen Helden führt, der ihm seine Schwester zum Weibe verspricht<sup>58)</sup>. Es konnte nicht fehlen, daß diese Richtung der Kunst immer höhere Anforderungen an das Divinations-Vermögen des Beschauers stellte; den Inhalt des Gespräches auch nur anzudeuten ist dem bildenden Künstler außerordentlich schwer, aus einer Situation läßt sich schwer der Zusammenhang erraten. Und die Kunst verlor immer mehr und mehr die Empfindung für das, was sie dem Beschauer zum Verständnis bieten muß, sie rechnete mit ihrer eigenen Vorstellung und setzte dieselbe ohne weiteres beim Beschauer voraus. In hohem Grade gilt dies von einer großen Anzahl pompejanischer Bilder, also doch wohl auch für deren hellenistische Originale. Die Kenntnis der alexandrinischen Gedichte bildet die Voraussetzung für ihr Verständnis, im Vertrauen auf diese Kenntnis hat der Maler auch im Allgemeinen die Vorgänge nur so wenig charakterisiert, daß uns die Deutung außerordentlich erschwert, in vielen Fällen direkt unmöglich ist. Die Art wie Figuren fast ohne jede Beziehung neben einander gestellt sind, erinnert oft an die *sacre conversazioni* der italienischen Kunst. So sehen

<sup>56)</sup> S. Welcker Alte Denkmäler V. Taf. B.

<sup>57)</sup> Plin. 35, 69.

<sup>58)</sup> Schol. Il.  $\Phi$  194. Ἡρακλῆς εἰς Ἄιδου καταβῶν ἐπὶ τὸν Κίρβερρον συνέτυχε Μελεάγρῳ τῷ Οἰνῶος, οὗ καὶ δεηθέντος γῆμαι τὴν ἀδελφὴν Δηϊάνειραν ἐπαλειθῶν εἰς φῶς κτλ. . . ἡ ἱστορία παρὰ Πινδαρόφ. Apollod. II 5, 12, 4 ὀπηρῖα εἶδον αὐτὸν (d. Herakles) αἰ ψυχαί, χωρὶς Μελεάγρου καὶ Μεδοῦσης τῆς Γοργόνος ἐγγυον.

wir einmal Apollon und Poseidon ohne jede Handlung einander gegenübergestellt, in sich versunken, teilnahmslos — wir glauben zwei Statuen zu sehen<sup>59)</sup>; aber ganz im Hintergrunde sehen wir Arbeiter beim Bau einer Stadtmauer, der Künstler hat also Apollon und Poseidon im Dienste des Laomedon beim Bau der Mauern von Troia darstellen wollen.

Am Ende des vierten Jahrhunderts, also mit dem Erlöschen der eigentlichen hellenischen und dem allmählichen Erblühen der hellenistischen Kultur, begegnen wir aber noch einmal einer bedeutsamen und für die ganze Folgezeit maßgebenden Neuerung: wir können in dieser Zeit die ersten Bildercyklen constatieren. Ansätze dazu giebt es natürlich schon in früherer Zeit: allein es ist, meine ich, doch etwas anderes, wenn auf den verschiedenen Seiten eines Frieses, auf der Vorderseite und Rückseite einer Vase verschiedene Szenen desselben Mythos einander gegenübergestellt, wenn in den Metopen des Theseions und nach diesem Vorgang auf den Vasen die einzelnen Abenteuer des Theseus aneinander gereiht werden, als wenn der Inhalt eines bestimmten Gedichts in einer Reihe von Tafelbildern vor Augen geführt wird. Dort ist das Gegebene der Raum, der mit einer bestimmten Anzahl von Darstellungen geschmückt werden soll, wobei sich vom fünften Jahrhundert an das Bestreben geltend macht in diese verschiedenen Darstellungen einen Zusammenhang zu bringen. Hier ist das Gegebene das Gedicht oder der Mythos, dessen Entwicklung sich der Maler in eine beliebige Anzahl von Szenen zerlegt, wodurch sich wieder die Anzahl der Bilder bestimmt. So malt Theon von Samos den troischen Krieg, also den Inhalt des epischen Cyklus, und dann wieder die Schicksale des Orestes in einer Reihe von Bildern<sup>60)</sup>. Welcher Dichtung er dabei folgte, ist freilich nicht mehr auszumachen; allein wenn wirklich die Nachklänge dieser Schöpfungen auf den römischen Sarkophagen uns vorliegen, so würde dadurch bestätigt, was wir von vornherein vermuten durften, daß er sich der vom Drama geschaffenen

<sup>59)</sup> S. Helbig Nr. 1266.

<sup>60)</sup> Plinius 35, 144. Den Zusammenhang der römischen Sarkophag-compositionen mit Theon vermutet Benndorf Ann. d. Inst. 1865 p. 239 vgl. auch Cap. V der Tod des Aigisthos.

Mythenversion anschloß. Hier also begegnet uns zum ersten Mal eine Erscheinung, die sich noch am ehesten mit unseren modernen Klassiker-Illustrationen in Parallele bringen läßt. Sobald die dekorative Wandmalerei und das Relief, das auch in dieser Periode noch sich enger an den Entwicklungsgang der Malerei anschließt, als moderne Kunsttheoretiker zugeben wollen, der Tafelmalerei auf dies Gebiet zu folgen beginnen, werden sie ganz von selbst dahin getrieben, an Stelle umrahmter Einzelszenen eine Reihe von zeitlich aufeinanderfolgenden, räumlich ohne Abgrenzung in einander überlaufenden Szenen zu setzen; bei dieser ganzen Neuerung mag übrigens auch die erneute enge Berührung mit dem Orient, in dessen Kunst ein solches chronikartiges Aneinanderreihen von Szenen seit alten Zeiten heimisch war<sup>61)</sup>, wesentlich mitgesprochen haben. Denn wenn man früher geneigt sein mußte, dies gerade in römischer Zeit so beliebte Aneinanderreihen von Szenen für eine Neuerung dieser späteren Periode zu halten, so haben uns die Ausgrabungen von Pergamon gelehrt, daß dies Verfahren schon im zweiten Jahrhundert gang und gäbe war, und wer weiß, ob es nicht schon in die Anfänge der hellenistischen Periode, in die Zeit der ersten intimeren Berührung mit dem Orient zurückdatiert werden muß. Wie verhält sich nun der pergamenische Telephos-Fries, das älteste Beispiel von der Vereinigung zeitlich aufeinanderfolgender Szenen, zur Poesie? Hier war dem Künstler die Aufgabe gestellt, die Geschichte des mythischen Gründers von Pergamon in einer Reihenfolge von Szenen zu erzählen, aber in der Poesie fand er wohl einzelne Episoden aus dem Leben seines Helden, so namentlich sein Zusammentreffen mit Achilleus, in Epos und Drama behandelt, aber nirgend eine zusammenhängende Schilderung seiner Schicksale. Wenn nun auch eine systematische Durcharbeitung der Friesfragmente bis jetzt vermifst wird, so läßt sich doch so viel erkennen, daß durchaus die von dem Drama geschaffenen Versionen dem Künstler vorgeschwebt haben, und der Inhalt verschiedener Tragödien von ihm wohl oder übel zu einer einheitlichen Geschichte zusammengearbeitet ist;

---

<sup>61)</sup> Siehe oben Anm. 12.

constatieren lassen sich bis jetzt die Auge und der Telephos des Euripides und wenigstens mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit die Myser des Sophokles<sup>62</sup>). Der Künstler hätte also hier im Kleinen an einer einzelnen Sage dieselbe Operation vollzogen, die aller Wahrscheinlichkeit nach Asklepiades von Tragilos an dem ganzen Mythenschatz des Altertums vollzog, der in seinen Tragodumenen die vom Drama geschaffene Gestaltung der Sage einheitlich zusammengefasst zu haben scheint<sup>63</sup>). Charakteristisch aber ist es gewiss in hohem Grade, daß die offiziell recipierte Gründungssage des Attalidenhauses — denn diese dürfen wir doch an solcher Stelle dargestellt erwarten — direkt abhängig ist vom attischen Drama. Dies Erzählen in einer Bilderreihe nimmt, wie so vieles andere, die römische Kunst von der hellenistischen auf; es ist bekannt, wie die römischen Sarkophage einzelne Szenen der Tragödie speciell der Euripideischen, die tabulae iliacae Szenen des troischen Sagenkreises nach der Reihenfolge der erzählten Ereignisse aneinander reihen. Bei letzteren ist die Absicht zu illustrieren durch die beigetzten Namen und Inhaltsangaben der Gedichte direkt ausgesprochen. Um so mehr mußte es befremden, selbst hier keine genaue Übereinstimmung mit dem Dichter zu finden, vielmehr starke Abweichungen, Zusätze und Erweiterungen manigfachster Art, selbst Szenen, die der Ilias durchaus fremd sind. Dies auffällige Verhältnis wird nicht sowohl aus der mangelhaften durch Hypotheseis vermittelten Bekanntschaft des Künstlers mit dem Dichter<sup>64</sup>) als vielmehr durch die Abhängigkeit desselben von den Schöpfungen früherer Künstler zu erklären sein, die der Dichtung frei gegenüber traten und es oft vorzogen, sich der dramatischen Version anzuschließen; die Macht

<sup>62</sup>) Vgl. die Ausgrabungen in Pergamon in den Jahrbüchern der königlichen Museen I S. 182 f.

<sup>63</sup>) vgl. Wilamowitz *Analecta Euripidea* p. 181 n. 3 Robert de Apollodori bibliotheca p. 74.

<sup>64</sup>) Dies nahm O. Jahn *Griech. Bilderchroniken* S. VI an, und ich bin ihm früher darin gefolgt (*B. d. I.* 1876 p. 217). Jetzt scheint mir, daß sich die Abweichungen auf die oben angegebene Weise natürlicher erklären, worauf ich übrigens a. a. O. bereits hingewiesen hatte.

der bildlichen Tradition tritt dem Entstehen einer genauen Illustration hemmend in den Weg.

Eine letzte bedeutende stoffliche Bereicherung erfährt die Kunst noch durch die alexandrinischen Dichter, ja sogar schon durch ihre Vorläufer im vierten Jahrhundert. Hier bedarf es keines besonderen Beweises, daß die Quelle nicht die Volksvorstellung, sondern die Dichtung war, die sich nicht mehr an das ganze Volk, sondern an einen engen Kreis hochgebildeter und feinsinniger Männer wendete, wie sie an den Höfen der Diadochen und später in Rom den Mittelpunkt des geistigen Lebens bildeten; es kann also auch nicht mehr der vom Dichter beeinflusste Vorstellungsreichtum der Nation, sondern nur der dieser Kreise sein, aus welchem der Künstler seinen Gegenstand empfängt, wenn er es nicht, was jetzt immer häufiger geschieht, vorzieht, sich direkt an den Dichter zu wenden und sich mit deutlichem Bewußtsein und unverkennbarer Absichtlichkeit an die Worte des Dichters anzuschließen; auch hier also entsteht eine Art Illustration; wie uns denn die letzten Jahre in Pompeji drei Bilder geliefert haben, welche direkt drei alexandrinische Epigramme illustrieren<sup>65)</sup>. Der enge Anschluß an die Worte des Dichters führt aber auch zu mannigfachen Auswüchsen, die zu ernsten Erwägungen über die Grenzen der Poesie und Malerei in noch andern Fällen, als den von Lessing erörterten, Anlaß geben. Ich meine namentlich das vielleicht schon im vierten Jahrhundert aufgekommene Verfahren, bildliche Ausdrücke des Dichters im Kunstwerk darzustellen. Ansätze auch hierzu finden sich schon in früher Zeit, wie wenn Eros gegen den Verliebten das Kentron schwingt oder ihm Liebesehnsucht in die Augen träufelt<sup>66)</sup>. Allein zur eigentlichen Herrschaft kommt dies Verfahren erst in der alexandrinischen Zeit. Ein Dichter des vierten Jahrhunderts<sup>67)</sup> hat den artigen Einfall

<sup>65)</sup> M. d. I. X tav. XXV, XXXV. Dilthey A. d. I. 1876 p. 294 s. vgl. das von mir Eratosth. catast. rel. p. 7 n. 10 Bemerkte.

<sup>66)</sup> vgl. B. d. I. 1871 p. 155. 1874 p. 8 S. 102. v. Duhn Commentat. Bonn. p. 102.

<sup>67)</sup> Likymnios von Chios (Bergk P. L. G. III S. 1250) bei Athen. XIII 564 C *Λικύμνιος δ' ὁ Χίος τὸν Ὑπρον φήσας ἔραν τοῦ Ἐνδυμίωνος οὐδὲ καθεύ-*  
Philolog. Untersuchungen V.



gehabt, dafs nicht nur Selene, sondern auch der Schlafgott Hypnos sich in Endymion verliebt und dafs er, um des Anblicks der schönen Augen seines Geliebten zu geniessen, ihn mit offenen Augenliedern einschlafen läfst. Sehr schön für den Dichter; in der bildenden Kunst aber ist ein mit offenen Augen Schlafender von einem Wachenden nicht zu unterscheiden. Und wenn auch zuzugeben ist, dafs auf dem verlorenen Original der unbekannte Meister die im Schlaf gelösten Glieder besser zu charakterisieren verstanden haben wird, als die pompejanischen Maler und die römischen Sarkophagarbeiter<sup>68)</sup>, die das Motiv copieren, so beweist doch eben der Umstand, dafs jede Andeutung des Schlafens zuletzt verloren geht, und die römischen Arbeiter sich offenbar des ursprünglichen Motives gar nicht mehr bewußt sind, wie gefährlich es ist, einen poetischen Ausdruck ohne weiteres bildlich gestalten zu wollen. Übrigens liefert auch dies Beispiel uns den denkbar besten Beweis für die Anforderungen, welche die hellenistische Kunst an die Belesenheit des Beschauers stellte. Auch die Kunst richtet sich, wie die Poesie, an ein auserlesenes Publikum. Eine Fülle erotischer Sagen, wesentlich solcher, die durch die hellenistische Poesie bekannt und berühmt geworden sind, dringt in die Kunst ein, Daphne, Endymion, Narkissos, auch alte Stoffe im neuen Gewande, wie die verbrecherische Liebe der Skylla und der Pasiphae. Vor allem wird auch hier das Situationsbild geliebt, das trauliche Zusammensein der Liebenden, das Liebesehnen der Einsamen, das Klagen der Verlassenen — die Töne der alexandrinischen Elegie klingen uns auch aus dem Bilde entgegen.

Alle diese verschiedenen Strömungen fliefsen endlich zusammen in der römischen Welt; es ist ein buntes Bild, welches die durch Poesie und Kunst klassisch gewordene griechische Sagenwelt auf

---

*δοντος αὐτοῦ κατακλύπτει τοὺς ὀφθαλμούς, ἀλλ' ἀναπεπταμένων τῶν βλεφάρων κοιμίζει τὸν ἐρωμένον, ὅπως διὰ παντὸς ἀπολαύῃ τῆς τοῦ θεωρεῖν ἡδονῆς· λέγει δ' οὕτως·*

*Ἵπνος δὲ χαιρών ὀμμάτων ἀγαῖς ἀναπεπταμένους  
ἴσσοισιν ἐκοίμιζε κοῦρον.*

<sup>68)</sup> Helbig Nr. 957. 960. Bull. d. Inst. 1869 p. 65. und öfter.

römischen Boden uns darbietet. Altes und Junges liegt dicht neben einander, poetische und bildliche Tradition wirken unbewußt, aber noch immer mächtig nach. Allein der lebendige Zusammenhang mit dem Volksbewußtsein, der sich seit dem fünften Jahrhundert immer mehr gelockert hat, ist jetzt zerrissen. Das Beste, was Bild und Lied aus der Sage gemacht haben und machen konnten, gehört der Vergangenheit an, die Gegenwart steht ihm receptiv und reflektierend gegenüber; wohl ihr, wenn sie für das wahrhaft Große und Schöne, was sie überkommen, ein unbefangenes Verständnis, ein offenes Auge und Herz bewahrt hat. Wie ihr diese Schätze überkommen sind, welche wunderbare Entwicklung dahinter liegt, welche Schichten von Sagenbildung, von poetischer und künstlerischer Entwicklung hier übereinanderliegen, wie jede Sage, jedes poetische Motiv und jeder künstlerische Typus ein eigenes Leben hat, einen eigenen Kampf ums Dasein kämpft, das ahnt die römische Welt so wenig, wie es die Renaissance und die moderne Welt ahnt, die diese Schätze wie etwas Selbstverständliches in Empfang nehmen.

---

## II.

### ERWEITERUNG UND VERSCHMELZUNG DER TYPEN.

---

Die ältesten bildlichen Darstellungen der Heldensage beschränken sich in der Regel auf wenige, oft nur zwei oder drei Figuren; in weitaus den meisten Fällen geschieht die Fortbildung durch Hinzufügen von mehr oder weniger beteiligten und teilnehmenden Zuschauern, wobei das im ersten Abschnitte geschilderte Bestreben nach möglichster Vollständigkeit und Ausführlichkeit der Darstellung und die damit eng zusammenhängende Unbekümmertheit um Zeit und Ort sehr wesentlich mitsprechen; so treten zu Peleus und Thetis die fliehenden Nereiden, Cheiron, Nereus, Triton u. a., zu Theseus und Minotauros Minos, Ariadne, die Amme der letzteren und die attischen Knaben und Mädchen, auf attischen Monumenten zuweilen wohl gezählte vierzehn, wie sie die alte Kultlegende von Phaleron kennt, zu dem alten Typus von der Verfolgung des Troilos, der ursprünglich aus nur drei Figuren Polyxena, Troilos und Achilleus besteht, treten hinzu die helfenden Götter Athena und Hermes, der Zielpunkt der Flucht, Priamos und die Troer, und der Ausgangspunkt, der Brunnen mit den dort waltenden Göttern und den wasserschöpfenden troischen Knaben. Es versteht sich, daß gerade diese Zuthaten, die sich wie eine üppige Moosschicht über einen alten felsigen Kern ausbreiten, nur mit sehr großer Vorsicht zu Rückschlüssen auf die litterarische Quelle benutzt werden dürfen; noch viel weniger als sonst ist hier der Künstler von dem Wortlaut der

Dichtung abhängig, noch viel mehr als gewöhnlich schafft er hierbei aus der im Volke lebendigen Sagenvorstellung heraus, mag dieselbe auch selbst durch die Dichtung bestimmt sein. Wohin ein Verkennen der Natur dieses Anwachsens der bildenden Typen führt, davon liefern die letzten Arbeiten „über die Kyprien“ ein trauriges Beispiel.

Es ist eine äußerst lehrreiche Aufgabe, bei den ausgebildeten und figurenreichen Darstellungen der Vasen des fünften Jahrhunderts den Kern und die Zuthaten zu scheiden und den alten bildlichen Typus zu rekonstruieren, der sich dann auch nicht selten als wirklich noch auf archaischen Kunstwerken vorhanden nachweisen läßt, deren richtige Deutung fast nur auf diesem Wege erreicht werden kann. Zugleich glaube ich, daß solche Untersuchungen ein wichtiges Indicium für die Entstehungsperiode der bildlichen Typen abgeben; Darstellungen wie die von der Erichthoniosschlange und den Kekropstöchtern oder von Paris Eintritt ins Vaterhaus auf den Vasen<sup>1)</sup> des Brygos, die sich nicht auf einen solchen einfachen Kern reduciren lassen, in denen keine Figur entbehrt werden kann, tragen hierdurch in sich selbst die Gewähr dafür, daß sie erst im fünften Jahrhundert und wesentlich so, wie sie uns vorliegen, geschaffen worden sind.

Ich will versuchen dieses analytische Verfahren an einem Beispiel klar zu machen. Auf der einen Seite der Berliner Schale des Hieron<sup>2)</sup> ist bekanntlich die Entführung der Helena dargestellt. Die Komposition ist dreifach gegliedert. Links führt Paris, den Petasos im Nacken und zwei Speere in der Hand, die zögernd folgende Helena mit sich fort, die Mittelgruppe zeigt Aineias, der, gleichfalls mit Petasos und zwei Speeren aus-

<sup>1)</sup> Die erste Darstellung ist publicirt A. d. I. 1850 tav. d'agg. G. Welcker A. D. III. T. 12. Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. A. B. Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII Taf. II, die zweite A. d. I. 1856 tav. 14. Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII Taf. III. Die im Text befolgten Deutungen werden unten im Kapitel III Auswahl und Zusammenstellung der Scenen ausführlich begründet werden.

<sup>2)</sup> Gerhard Trinkschalen und Gefässe Taf. 11, 12. Overbeck Heroische Gallerie XIII 3. Wien - Vorlegeblätter Ser. A. Taf. V.

gerüstet, die erschreckt nacheilende Timandra, das ist die aus Hesiod bekannte Schwester der Helena, abzuwehren sucht. Auf der rechten Seite wird die Darstellung durch eine aus drei Figuren bestehende Gruppe abgeschlossen. Hier überbringt Euopis, eine, so viel ich sehe, nicht vom Mythos ausgebildete Figur, die wir wohl als Dienerin oder Gespielin der Helena fassen müssen, den beiden erstaunten und entsetzten Alten, dem Großvater Tyndareos und dem Großsohn Ikarios, die Kunde vom Raub der Helena.

Was ist nun hier Erfindung und Zuthat des Hieron? und was ist durch bildliche Tradition überkommen? Ohne Weiteres auszuschneiden ist zunächst die Gruppe rechts „die Botenerzählung“, die wie oben dargestellt eines der beliebtesten Mittel der Künstler des fünften Jahrhunderts ist, um die Darstellung personenreicher zu machen. Die dann noch übrig bleibenden vier Figuren bilden nun aber keine festgeschlossene, sondern eine auseinanderfallende Gruppe; dies wird bewirkt durch das Einschreiten der Timandra, deren vergeblicher Rettungsversuch indessen ein zu unbedeutendes Motiv ist, um ihn für alt überliefert zu halten. Diese Erwägung führt also zu dem Resultat, daß der alte Typus nur aus drei Personen bestand, und zwar aus den durch Mythos und Poesie gegebenen: Paris, Aeneias und Helena.

Dies Resultat wird durch die Darstellung auf dem kürzlich gefundenen Skyphos<sup>3)</sup>, welchen derselbe Hieron in Gemeinschaft mit dem bisher ganz unbekanntem Vasenmaler Makron verfertigt hat, in erfreulichster Weise bestätigt. Auch hier finden wir die drei Hauptpersonen Paris, Helena und Aeneias wieder, nur daß letzterer voranschreitet, aber statt der übrigen Figuren der Berliner Schale finden wir die göttlichen Helferinnen bei dem Raub, Aphrodite und Peitho, hinter Helena herschreiten, während Eros vor ihr herfliegt und sie zu ermuntern scheint. Ein Knabe, der am rechten Ende der Darstellung unter dem Henkel angebracht mit erhobener Rechten seine Verwunderung kundgibt, wird am natürlichsten als der Sohn der Helena, Nikostratos, erklärt wer-

<sup>3)</sup> *Gazette archéologique* 1880 pl. 8.

den; der Ilias ist Nikostratos freilich fremd, war jedoch dem hesiodeischen Epos bekannt, vgl. fr. CXIII Markscheffel (schol. Sophokl. Elektra 539)

Ἥ (Helena) τέκεθ' Ἐρμιόνην δουρικλειτῶ Μενελάω·  
ὀπλότατον δ' ἔτεκεν Νικόστρατον, ὄζον Ἄρηος<sup>4)</sup>,

und auf diese Stelle gehen auch in letzter Linie Lysimachos (fr. 18 Müller F. H. G. III 340. Vgl. schol. Eurip. Andromache 880) und Apollodor III 11, 1 zurück. Aus Hesiod entnahm also Hieron diese Figur, wie wahrscheinlich auch die Timandra auf der Berliner Trinkschale.

Es ist nun wohl auf den ersten Blick klar, daß eben diejenigen drei Figuren, welche beide Vasen mit einander gemein haben, den alten Typus repräsentieren, alles Übrige aber freie Zutat, sei es der rotfigurigen Vasenmalerei überhaupt, sei es des Hieron und seines Genossen ist. Auch wird man wohl unbedenklich zugeben, daß die Schale die ursprüngliche, ja einzig mög-

---

<sup>4)</sup> Auch Kinaithon hatte ihn erwähnt, und an dem amykläischen Thron war er mit seinem Halbbruder Megapenthes, dem aus der Odyssee bekannten Bastard des Menelaos, zusammen auf demselben Pferde reitend dargestellt (Paus. III 18, 13). Wenn schon dies auf die Vermutung führt, daß wir es mit lakedaimonischer Lokaltradition zu thun haben, so wird uns das noch durch Porphyrios (schol. Il. I 175), dem wir auch die Notiz aus Kinaithon verdanken, ausdrücklich bestätigt; derselbe erzählt nämlich, daß Nikostratos und sein sonst gänzlich unbekannter Bruder Aithiolas bei den Lakedaimoniern heroische Ehren genossen. Abweichend davon erzählt Pausanias II 18, 6, daß auch Nikostratos, wie Megapenthes, ein Bastard des Menelaos gewesen sei und der von demselben Schriftsteller III 19, 9 nach rhodischer Tradition berichtete Zug, daß nach dem Tode des Menelaos Nikostratos und Megapenthes die Helena aus Sparta vertrieben hätten, beruht offenbar auf eben dieser Voraussetzung. Auch in kretischen Gründungsmythen spielt Nikostratos eine Rolle; Wilamowitz macht mich darauf aufmerksam, daß Aglaosthenes (bei Eratosthenes Katasterismoi II S. 56. 57) offenbar diesen Sohn des Menelaos meint, wo er von der Gründung von Ἴστροί spricht. Die Sage ließe sich leicht an die Beziehung, die Menelaos schon im Epos zu Kreta hat, anknüpfen. Von anderen Söhnen des Menelaos und der Helena wissen Ariaitchos (schol. Il. I 175) und die Sammler kyprischer Lokalsagen (schol. Eurip. Andromache 888) zu berichten.

liche Gruppierung dieser Figuren bewahrt hat: Helena in der Mitte ihrer Entführer, während die Umstellung auf dem Skyphos nur zu dem Zwecke gemacht ist, um Helena in unmittelbare Berührung mit Aphrodite zu bringen. Hingegen scheint die vollständige Bewaffnung der beiden Helden auf dem Skyphos, der Helm auf dem Haupte des Paris, der Schild am Arme des Aineias auf älterer bildlicher Tradition zu beruhen.

Sind wir einmal in der Rekonstruktion des Typus bis zu diesem Punkte gelangt, so fällt es nicht schwer denselben in der That auf einer Reihe von Vasen wiederzufinden. Folgende Exemplare sind publicirt<sup>5)</sup>:

- a) früher bei Durand (de Witte n. 20), gegenwärtig im Brit. Mus. (Catal. of the vases in the Brit. Mus. Nr. 510, wo die Darstellung auf Aithra, Akamas und Demophon gedeutet wird), abgeb. Gerhard A. V. I 2. Revers Geburt d. Athena.
- b) abgeb. Gerhard A. V. I 72. Revers Parisurteil.
- c) abgeb. Gerhard A. V. 171, wo die Darstellung auf Bri-seis und die Boten Agamemnon's gedeutet wird. Rev. Parisurteil.
- d) abgeb. Arch. Zeit. 1851 Taf. 30. Overbeck Her. Gall. XXVI 2. Revers von Overbeck u. A. auf Achilleus und Memnon gedeutet; ich möchte vielmehr an den durch Aphrodite aufgehobenen Zweikampf zwischen Menelaos und Paris oder zwischen Aineias und Diomedes denken<sup>6)</sup>.

---

<sup>5)</sup> Eine Aufzählung der übrigen hierher gehörigen Vasen giebt W. Klein A. d. I. 1877 p. 261 n. 8. So sehr ich mich freue mit demselben in der Verwerfung der gewöhnlichen Deutung auf die Wiedergewinnung der Helena übereinzustimmen, so wenig kann ich mich von der Richtigkeit seiner eigenen Deutung auf die Fortführung der Polyxena durch Neoptolemos überzeugen.

<sup>6)</sup> Bei der Deutung auf Memnon und Achilleus kommt die Bewegung der zwischen beiden Kämpfern stehenden Göttin nicht genug zu ihrem Rechte. Overbeck Arch. Zeit. 1854 S. 354 beschreibt dieselbe folgendermaßen: „In diesem Augenblick ist die ahnungsvolle Mutter des dem Tode verfallenen Aithioferfürsten zwischen die Kämpfer gestürzt, aber vergebens, sie kann den

Auf allen diesen Vasen erscheint ein völlig gerüsteter Krieger, der das gezückte Schwert oder die Lanze in der Hand eine verschleierte Frau, die zwar keinen Widerstand leistet, aber doch zu zögern scheint, mit sich fortführt, während ein gleichfalls gewappneter Krieger folgt. Man sieht gewöhnlich in dieser Darstellung eine Variation des bekannten Typus von der Wiederfindung der Helena bei Trojas Zerstörung, des Typus, den zuletzt Löschke abschließend behandelt hat<sup>7)</sup>. Indessen scheint mir für diese Darstellung gerade das Wegführen charakteristisch; die Frau leistet keinen Widerstand, der Mann hat das Schwert nicht gezückt, um die Frau zu bedrohen, sondern um sich und sie zu schützen, wie ja auch Odysseus und Diomedes beim Palladionraub mit gezücktem Schwert erscheinen. Vor Allem aber scheint

Todesstreich nicht abwehren; indem sie den Schritt zu ihrem Sohne zurückwendet, schaut sie um gegen den Sieger und erhebt verzweiflungsvoll die rechte Hand zum Himmel“. Man begreift bei dieser Auffassung schwer, in welcher Absicht sie sich denn überhaupt zwischen die Kämpfenden gestürzt hat, wie sie denn auch auf keiner der übrigen zahlreichen Memnondarstellungen an dieser Stelle erscheint. In der That gebührt der Platz zwischen den Streitern nur dem, der durch sein Dazwischentreten entweder den Kampf aufhebt, wie der Zeus auf den Kyknosvasen, oder dem einen der Kämpfer einen thatsächlich wirksamen Schutz gewährt. So auch hier; die Füße der Frau sind dem Krieger rechts zugewandt, den Kopf aber wendet sie nach seinem Gegner hin und hebt, nicht jammernd, sondern drohend und einhaltgebietend die rechte Hand. Also eine Göttin, die den Zweikampf dem Krieger rechts zu Liebe aufhebt. In der *Ilias* kommt zweimal eine solche Scene vor; einmal bei dem Kampfe zwischen Paris und Menelaos, und dann bei dem zwischen Aeneias und Diomedes, beidemal ist die intervenierende Göttin Aphrodite; beide Male ist der Gerettete einer der beiden auf der Vorderseite dargestellten Entführer. Dafs die Darstellung der Schilderung der *Ilias* nur ganz im allgemeinen entspricht, wird nach dem im ersten Kapitel Bemerkten nicht mehr befremden. Auch die beiden rotfigurigen Vasen, auf denen uns die genannten Zweikämpfe inschriftlich bezeugt vorliegen, die jetzt in Louvre befindliche Durischale (Fröhner *choix de vases grecs* pl. 3. 4, Wiener Vorlegeblätter Ser. VI. Taf. VII) und die im britischen Museum befindliche Schale aus Kameiros (*Journal of philology* 1877 Taf. B.,) entfernen sich sehr stark von dem Wortlaut der *Ilias*. Vgl. Luckenbach a. a. O. S. 517.

<sup>7)</sup> Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis (Dorpatser Universitätsprogramm 1879).



mir die Übereinstimmung mit dem den beiden Hieronvasen zu Grunde liegenden Typus den Ausschlag zu geben. Dafs nun dieser zu dem allerältesten Bestand der bildlichen Tradition gehört, erhellt daraus, dafs wir ihn sogar auf einem alt-etruskischen Monument wiederfinden; ich meine die bei Micali *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani* XXII publicierte Bucchero - Vase. Dies Zusammentreffen hat in der von Milchhöfer (Mitth. d. athen. Instituts II S. 462) nachgewiesenen Übereinstimmung eines etruskischen Reliefs mit der einen Darstellung der altspartanischen Basis seine nächste Analogie, und wenn Löschcke's sehr ansprechende Vermutung<sup>8)</sup>, dafs es die Chalkidier waren, welche den altgriechischen Typenschatz den Etruskern vermittelten, das Richtige trifft, so dürfen wir voraussetzen; dafs auch unser Typus aus der chalkidischen Kunst sowol in die attische wie in die etruskische übergegangen ist.

Während Hieron, wie wir sahen, diesen Typus zweimal in verschiedener Weise erweitert, erscheint derselbe in dem Innenbild einer etwa gleichzeitigen rotfigurigen Schale strengen Stiles (Brit. Mus. 829<sup>9)</sup>. Birch *Archäologia* XXXII pl. 8, 9 Wiener Vorlegeblätter Ser. VI Taf. 2) auf die beiden Hauptfiguren, Paris und Helena, beschränkt.

In derselben Periode wird er auch mit leichten Umbildungen auf andere Mythen übertragen; namentlich auf solche, die zuerst im fünften Jahrhundert ihre bildliche Gestaltung erfahren; er liegt sowol den Darstellungen von Aithras Wiedergewinnung durch Akamas und Demophon, wie denen von der Wegführung der Briseis zu Grunde.

Aber nicht blofs durch Hinzufügung von Figuren vollzieht sich die Entwicklung und Fortbildung der Typen, sondern auch durch die Verschmelzung verschiedener Typen zu einer grossen einheitlichen Komposition. Auf diesem Wege werden aus den Einzelkämpfen, wie sie die archaische Kunst fast ausschliesslich

<sup>8)</sup> a. a. O. S. 12.

<sup>9)</sup> Im Katalog auf Peleus und Thetis gedeutet. Ueber die Aufsenbilder s. unten den Excurs *Ἐπιλων κρήσας*.

kennt, große zusammenhängende Schlachtenbilder, allerdings nur sehr allmählich; die Darstellungen der Giganten-, Amazonen- und Kentaurenkämpfe bieten in ihrer Entwicklungsgeschichte dafür die beste Illustration. Selbst im fünften Jahrhundert kommt die Vasenmalerei bei der Darstellung der Gigantomachie noch nicht über ein loses Aneinanderreihen der Zweikämpfe, wie sie schon von der archaischen Kunst typisch ausgebildet sind, hinaus, und wenn zu derselben Zeit einzelne Darstellungen des Amazonenkampfes bereits ein abgerundetes Schlachtenbild bieten, wie namentlich die unvergleichlich schöne kumanische Lekythos<sup>10)</sup>, so erklärt sich das einfach daraus, daß die großen Kompositionen des Mikon in der Stoa *ποικίλη* und dem Theseion, sowie die des Pheidias auf dem Schild der Parthenos vorausgegangen sind.

Eines der lehrreichsten Beispiele bietet aber die Entwicklung der Darstellungen von Ilions Zerstörung, die darum einer ausführlicheren Besprechung unterzogen werden mag. Die archaische Kunst stellt immer nur eine einzelne Episode aus der Eroberung von Iion dar, und zwar sind, soviel sich erkennen läßt, folgende Szenen bildlich gestaltet worden:

- A) Neoptolemos tötet den Astyanax vor dem auf dem Altar des Zeus Herkeios sitzenden Priamos; zuweilen ist der Tod des Priamos allein dargestellt. Die hierher gehörigen Darstellungen sind von Heydemann *Iliupersis* S. 14 Anm. 2, Overbeck *Her. Gall.* S. 621 f., Luckenbach a. a. O. S. 631 besprochen. Hinzuzufügen ist die Darstellung auf einem in der Sammlung Saburoff befindlichen Dreifuß.
- B) Menelaos und Helena; der Symmetrie wegen fügt die schwarzfigurige Vasenmalerei meist einen zweiten bewaffneten Krieger hinzu; wahrscheinlich ist er als Odysseus zu erklären, der zugleich mit Menelaos in das Haus des Deiphobos eingedrungen ist. S. Overbeck *Her.*

---

<sup>10)</sup> Heydemann *Vasensammlungen d. Museo nazionale zu Neapel, Racc. Cumana* 239; abgebildet Fiorelli *Vasi Cumani VIII. Bull. Nap. N. S. IV* 8 u. öfter.

Gall. S. 628 Nr. 113—115. Klein A. d. I. 1877 p. 261 n. 1.

- C) Aias und Cassandra. Overbeck S. 635 Nr. 124—132. Heydemann a. a. O. S. 29, Anm. 4. Klein, A. d. I. 1877 p. 251.
- D) Fortführung der Polyxena zum Grabhügel des Achilleus: bis jetzt nur auf einer Hydria des Berliner Museums Nr. 1694. Gerhard Trinkschalen und Gefässe II, 16. Overbeck XXVII, 17.
- E) Flucht des Aineias. Overbeck S. 655. Heydemann S. 31 n. 1. Luckenbach S. 630.

Hierzu kommt im fünften Jahrhundert die erst auf rotfigurigen Vasen bildlich dargestellte attische Sage von der Auffindung der Aithra durch Akamas und Demophon (s. S. 58).

Der erste Schritt zu einer größeren Komposition geschieht durch die Vereinigung von zunächst nur zwei Szenen; eine solche liegt vollzogen vor auf der schwarzfigurigen Amphora des Berliner Museums (Gerhard Etrusk. u. campan. Vasenb. T. 21, Overbeck Her. Gall. XXXVI 18.), auf welcher die beiden wichtigsten, gewissermaßen den Abschluss des troischen Krieges bedeutenden Szenen A und B, also der Tod des Priamos und die Wiedergewinnung der Helena, zu einem einheitlichen Bilde zusammengefasst sind. Ausser zwei jammernden und fliehenden Frauen, die auch sonst auf A vorkommen und zweifellos als Töchter des Priamos zu deuten sind, ist vor Allem die Leiche eines bärtigen Mannes hinzugefügt, dessen Oberkörper zwischen den Füßen des Neoptolemos sichtbar wird. Die gewöhnliche Annahme erklärt ihn für einen eben von Neoptolemos getöteten Troer, der dann von den Einen nach Vergil Polites, von den Andern nach Lesches und Arktinos Agenor benannt wird. Letzteres ist an sich möglich; aber für Polites Tod besitzen wir kein altes Zeugnis, und der sinnreiche Einfall, dass dieser Priamide, der treue Wächter der Burg und Stadt (vgl. oben S. 16 Anm. 11.), zuletzt allein von seinen Brüdern übrig ist und allein den greisen Vater noch zu schützen sucht, darf mit hoher Wahrscheinlichkeit der alexandrinischen Periode zugeschrieben

werden. Sei dem wie ihm wolle, das Fehlen der Figur auf den übrigen archaischen Darstellungen der Scene beweist wenigstens so viel, daß sie nicht zu dem alten Typus gehört; und da sie uns zuerst auf einer aus zwei Scenen kombinierten Darstellung begegnet, erscheint die Frage berechtigt, ob sie nicht mit demselben Recht in nahe Beziehung zu B wie zu A gesetzt werden kann. Bedenkt man, wie passend neben der Darstellung von Helena und Menelaos ein Hinweis auf die entscheidende That, durch die schliesslich Helena wiedergewonnen wird, auf die Tötung ihres dritten Gatten, sein würde, so wird man wohl die Deutung des Toten auf den von Menelaos getöteten Deiphobos neben der auf Polites oder Agenor oder einen anderen von Neoptolemos getöteten Troer zunächst wenigstens als gleichberechtigt gelten lassen müssen.

Mit einer anderen Scene, der Wegführung der Polyxena D, erscheint, wie die Beischriften lehren, die Darstellung von Priamos Tod vereinigt auf der Iliupersisvase des Brygos<sup>11)</sup> (Heydemann Iliupersis Taf. I. Wiener Vorlegebl. Ser. VIII. T. 4). Durch diese Verbindung werden die drei Haupttaten des Neoptolemos zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst, die Tötung des Königs von Troja, die Tötung von Hektors Kind, die Opferung der Polyxena am Grabe des Achill. Natürlich musste in D die Gestalt des Neoptolemos, die nicht auf demselben Bilde zweimal in zwei verschiedenen Situationen vorkommen konnte, durch einen anderen Griechen ersetzt werden. Der attische Vasenmaler nimmt dazu den ihm zunächst liegenden Helden, den Theseiden Akamas; daß auch in der Hekabe des Euripides (V. 123) bei der Beratung über Polyxena die beiden Theseiden eine hervorragende Rolle spielen, ist zwar ein zufälliges, aber doch recht bezeichnendes Zusammentreffen; daß ferner in dieser Darstellung, wo nicht B, sondern D mit A kombiniert ist, der Tote fehlt, verdient immerhin hervorgehoben zu werden. Brunn hat allerdings gegen die Glaubwürdigkeit der Namensbeischriften Bedenken

---

<sup>11)</sup> Dieselbe ist vor kurzem aus dem Besitze Jolly de Bammerville's in das Louvre gekommen.

erhoben<sup>12)</sup>. Die Haltung des Mädchens schien ihm für Polyxena zu ruhig; in dem Augenblick, wo ihr Vater getötet wird, müßte sie lebhafter ihren Schmerz ausdrücken; aus diesem Grunde wird angenommen, daß die Namen von dem Vasenmaler irrtümlich beigeschrieben, und die Figuren vielmehr Menelaos und Helena zu benennen seien. Indessen, soweit es ihm physisch möglich ist, da der Krieger seine rechte Hand gefaßt hat und es gewaltsam mit sich fortzieht, äußert das Mädchen die innere Bewegung in sehr deutlicher Weise; es hemmt den Schritt, den Kopf wendet es zurück zu seinem Vater und blickt ihn mit weitgeöffnetem starrem Auge entsetzt an — man vergleiche nur die Augenbildung der übrigen Frauen, um sich der von Brygos hier beabsichtigten Wirkung zu vergewissern. Freilich schlägt es sich nicht mit der Hand an den Kopf, und gerade auf das Fehlen dieser typischen Trauergeberde reduciert sich schließlicly der Vorwurf der Teilnahmlosigkeit; aber spricht sich denn in den krampfhaft gebogenen, fast möchte man sagen zuckenden Fingern der linken Hand der tiefe innere Schmerz nicht deutlich genug aus? So haben wir also glücklicher Weise nicht nötig zu der doch immer sehr bedenklichen Annahme verkehrter Namensbeschriften unsere Zuflucht zu nehmen<sup>13)</sup>. Für Helena dürfte überdies der mädchenhafte Charakter der ganzen Gestalt schwerlich passen.

Die Darstellung auf der anderen Seite derselben Schale, von welcher die Abbildung auf S. 64 wenigstens eine allgemeine Vorstellung geben wird, hat zu sehr verschiedenen Deutungen Veranlassung gegeben.

Unverkennbar und allgemein zugegeben ist zunächst, daß wir es auch hier mit Szenen der Iliupersis zu thun haben, aber, wie gleich hinzugesetzt werden muß, keine dieser Szenen deckt sich mit einer der oben aufgezählten fünf Darstellungen, die aus der älteren bildlichen Tradition stammen. Dies führt

<sup>12)</sup> Troische Miscellen in den Sitzungsber. d. königl. bayer. Akad. d. Wissenschaften 1868 S. 90 f.

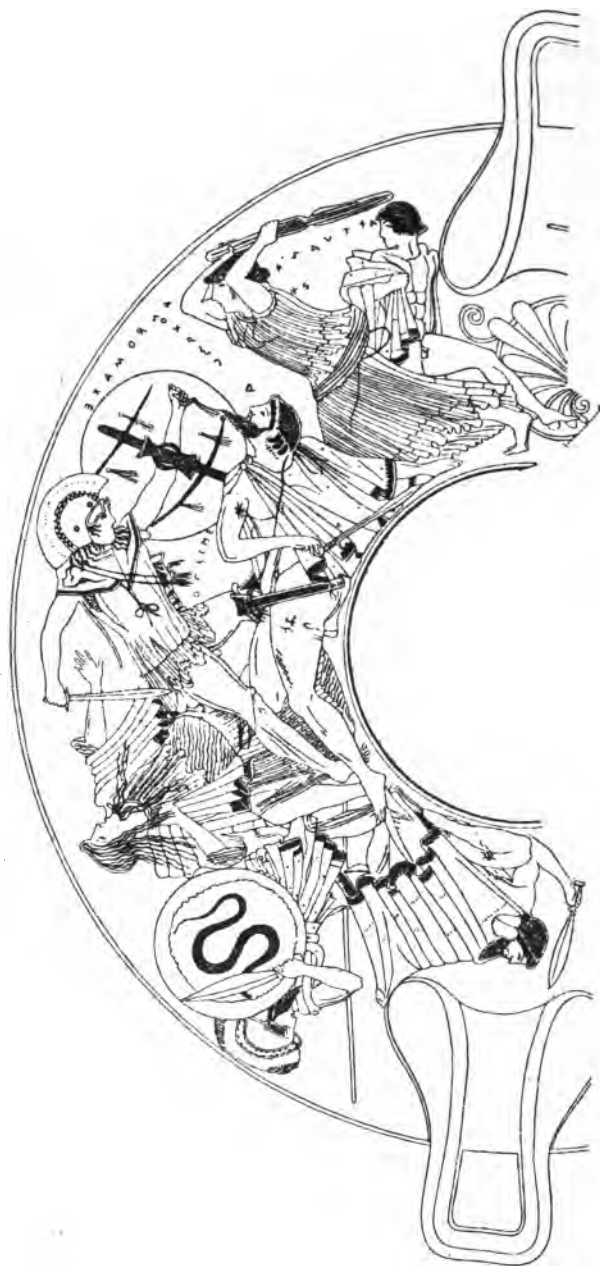
<sup>13)</sup> Vgl. Kapitel III Auswahl und Zusammenstellung der Szenen S. 101.

zu der Vermutung, daß die erste bildliche Gestaltung dieses Vorgangs überhaupt erst im fünften Jahrhundert, also in der Periode, in welcher die Schale gemalt wurde, erfolgt ist, eine Annahme, zu der auch die verhältnismäßig große Anzahl der beteiligten Personen vortrefflich stimmt. Zwei gewappnete Krieger, ohne Zweifel Achäer, haben zwei Trojaner, die in der durch die nächtliche Überumpelung hervorgerufenen Verwirrung bloß eine Chlamys umwerfen und ein Schwert ergreifen konnten, niedergeworfen und tödlich verwundet; neben dem einen dieser Gefallenen, dessen Kopf im Tode zurücksinkt und dessen Hand das Schwert fallen läßt, eilt mit geschwungener Mörserkeule<sup>14)</sup> eine Frau herbei; sie trägt bloßen Chiton, denn den Überwurf anzulegen hatte sie keine Zeit: sie ward überrascht, wie die Männer; rechts von ihr flieht ein Knabe, und weiter links zwischen den beiden Griechen, eine Frau mit aufgelöstem Haar, entsetzt den Kopf nach dem einen, jugendlicheren Griechen hinwendend.

Daß einst alle diese Figuren Namensbeischriften hatten, ist wohl kaum zu bezweifeln; erhalten sind davon nur vier und von diesen nur zwei ohne Weiteres verständlich. Sie belehren uns, daß das kühne Weib Andromache, der fliehende Knabe ihr Sohn Astyanax ist. Da wir nun den Tod des letzteren auf der andern Seite gefunden haben, so folgt, daß die Scenen der beiden Seiten nicht gleichzeitig, sondern zeitlich auf einander folgend zu denken sind, und natürlich die Scene mit Priamos und Astyanax Tod die spätere ist.<sup>15)</sup> Wer aber ist der Troer, den Andromache rächt, und wer der Grieche, den sie bedroht? Die Beischrift bezeichnet den ersteren als A...MAXO

<sup>14)</sup> Zuerst von Heydemann erkannt (Iliupersis S. 24); vgl. Blümner Technologie S. 17 f.

<sup>15)</sup> Brunn a. a. O. S. 91 meint zwar, daß durch das Fortlaufen der Darstellung unter dem einen Henkel die Einheit des ganzen Bildes stark betont werde, allein, um nur ein Beispiel von vielen anzuführen, auch auf der Triptolemoschale desselben Brygos (Wiener Vorlegebl. Ser. VIII Taf. II vgl. Anm. 1), die doch zeitlich und örtlich weit auseinanderliegende und von einander ganz unabhängige Vorgänge darstellt, fehlt nicht nur unter dem Henkel jedes trennende Ornament, sondern die Zeichnung der einen Seite greift sogar tief in die der anderen hinein. S. unten Kap. III S. 88.



oder — OΣ wenn man das N vom Andromache zweimal, das eine Mal als N, das andere Mal als Σ gelten läßt; man ergänzt die Reste zu Ἀ(νδρ)όμαχος, mehr sinnreich als wahrscheinlich<sup>16)</sup>; ist es denkbar, daß Andromache einen dem Mythos ganz unbekanntem Troer verteidigt? Geradezu unsinnig ist die Beischrift des Siegers ΟΓΣΙΜΕ: sie spottet jeder plausibelen Erklärung<sup>17)</sup> und jeder Emendation. Unter diesen Umständen scheint die Annahme zulässig, daß die Namen entweder verlesen oder modern übermalt sind. Vielleicht wäre es da geraten, bis zu einer gründlichen Reinigung des Originals, auf jeden Deutungsversuch zu verzichten. Dennoch glaube ich, daß man schon jetzt zu einer plausibelen Deutung gelangen kann, wenn man uns nur gestattet, von den beiden sinnlosen Beischriften abzusehen.

Klar ist zunächst, daß, wenn die Namen Andromache und Astyanax richtig beigeschrieben sind, — was doch die nächste und natürlichste Annahme ist, — diese That der Andromache mit all ihrem, keineswegs einfachen Detail in einer Dichtung behandelt gewesen sein muß. Aber die Richtigkeit der Namensbeischriften wird auch hier wieder von Brunn a. a. O. S. 99 in Frage gestellt. Mancherlei Bedenken, z. B. daß das wild anstürmende Weib mit der edlen duldenden Gattin des Hektor nicht die geringste Ähnlichkeit habe oder daß der fliehende Astyanax in Poesie und Kunst sonst nicht vorkomme, veranlassen ihn zu der Annahme, daß die Namen unrichtig beigeschrieben seien. Die ganze Darstellung wird unter dieser Voraussetzung mit folgenden Worten charakterisiert: „Die wehrhaften Männer aus Priamos Geschlecht sind bereits früher gefallen. . . . Wer

<sup>16)</sup> So steht der Name auf einer beim archäologischen Institut in Rom befindlichen Durchzeichnung, die nach Brunns Angabe (bei Heydemann a. a. O.) „vielleicht nach der Vase selbst, aber etwas flüchtig gefertigt“ ist, gegen deren Lesung man also doch ein gewisses Mißtrauen zu hegen berechtigt ist. Hoffentlich dürfen wir von den Beamten des Louvre recht bald eine genauere Revision der Beischriften erwarten.

<sup>17)</sup> Man ergänzt Ὀψιμένης, Ὀψιμήδης, Ὀψιμέδων, lauter unbezeugte und, wenn auch an sich mögliche, so doch für den siegreichen Griechen recht unpassende Namen; ganz abgesehen davon, daß für Brygos die Buchstabenverbindung ΓΣ für Ψ doch ganz undenkbar ist.



bleibt nun nach dem Tode der Edlen übrig? Nur das namenlose Volk. Seinem Untergange ist die zweite Hälfte des Bildes gewidmet<sup>18)</sup>“. Allein selbst zugegeben, daß auf mythischen Darstellungen des fünften Jahrhunderts das namenlose Volk überhaupt jemals eine Rolle spielte, wofür man sich vergeblich nach einem Belege umsieht, so würde doch der Umstand, daß die thatkräftige Frau mit der Mörserkeule auch auf der Vivenziovase vorkommt, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tode des Priamos und der Auffindung der Aithra, zum Beweise genügen, daß wir nicht mit einer Frau aus dem Volke, sondern mit einer Heroine, nicht mit einer von Brygos willkürlich ersonnenen, sondern von der poetischen Tradition gegebenen Episode zu thun haben.

Gerade die Darstellung der Vivenziovase<sup>19)</sup> bringt aber, wenn man sie mit der Brygosschale und der Berliner Amphora vergleicht und die bei der Betrachtung dieser beiden Monumente gewonnenen Resultate auf sie anwendet, für alles noch Zweifelhafte die erwünschteste Aufklärung. Diese ausführlichste und voll-

---

<sup>18)</sup> Brunns Auffassung wird auch von Luckenbach a. a. O. S. 525 geteilt, nur daß dieser die Namen nicht für irrtümlich beigeschrieben, sondern für bedachtsam und beziehungsweise ersonnen hält; er sagt: „Der Maler, der eine Scene allgemeinerer Art entworfen hatte, sucht Namen für seine Personen; das mutige Weib nennt er Andromache, den Gefallenen, den sie verteidigt, Andromachos, den schüchternen Knaben Astyanax. Man darf nicht die Frage stellen, ob dies die Andromache und der Astyanax des Epos sind; sie sind es und sind es auch nicht; denn ihre Namen hatte der Künstler im Auge, aber eine sie betreffende Scene des Epos stellte er nicht dar“. Nur schade, daß dann Brygos den schlimmsten Fehler begangen haben würde, den ein Künstler begehen kann, nämlich den, das Verständnis seines Werkes durch Irreführung des Beschauers zu erschweren, ja unmöglich zu machen. Denn Jeder, der Andromache und Astyanax neben einander sieht, muß in ihnen die Gattin und den Sohn des Hektor erkennen und wird consequenter Weise auch in den übrigen Figuren bestimmte Personen der Sage und in der ganzen Darstellung einen aus Mythos oder Poesie geflossenen bestimmten Vorgang zu finden erwarten.

<sup>19)</sup> Heydemann Vasensammlungen d. Mus. nap. zu Neapel 2422, abgeb. Mus. Borb. XIV 41—43, Müller-Wieseler Denkm. der alt. Kunst I 43, 202, Overbeck Her. Gall. XXV 24, Heydemann Hiupersis II u. öfter.



endeteste unter den auf Vasen erhaltenen Darstellungen des Iliupersis befindet sich bekanntlich auf der Schulterfläche einer Hydria und zerfällt in fünf Hauptgruppen, von denen drei auf altüberlieferte Typen und zwar auf A C E zurückgehen. Die nebenstehende Abbildung zeigt die drei mittelsten Gruppen.

Die Mitte nimmt der Tod des Priamos und des Astynax (A) ein, und hier begegnet uns auch wieder zu den Füßen des Neoptolemos ausgestreckt der getötete Troer, den wir bisher nur auf der schwarzfigurigen Berliner Amphora gefunden haben. Rechts neben dem Gefallenen kniet ein völlig gewappneter Krieger, der den Kopf gegen die mit der Mörserkeule heranstürmende Frau — die Andromache der Brygosvase — umwendet und mit vorgehaltenem Schild und gezücktem Schwert sich gegen ihren Angriff zu decken sucht. Die knieende Stellung dieses Kriegers findet wie ein eifriger Schüler, Herr Friedr. Deneken, zu-

erst gesehen hat, darin und nur darin ihre Erklärung, daß er im Begriff ist den getöteten Troer zu spoliieren; daraus ergibt sich aber mit fast unabweisbarer Notwendigkeit der weitere Schluß, daß dieser Grieche und nicht Neoptolemos es ist, der den Troer getötet hat. Diese Folgerung auf die Berliner Amphora angewandt ergibt weiter, daß die oben nur als gleichberechtigt hingestellte Deutung des Toten auf Deiphobos die einzig richtige ist; und aus der Darstellung dieser Amphora ergibt sich wieder für die Vivenziovase, daß der knieende Krieger Menelaos ist. Der dargestellte Vorgang ist also einfach der, daß Menelaos, während er den von ihm getöteten Deiphobos spoliieren will, von Andromache mit erhobener Mörserkeule angegriffen wird. Was aber bewegt Andromache zu ihrem Eingreifen? Doch wahrlich nicht bloß der Wunsch den gefallenem Schwager zu rächen; sie will dem Räuber ihres Sohnes nach und stößt nieder, was ihren Weg hemmt; umsonst, denn Astyanax liegt bereits getötet auf den Knien des Priamos.

Verlassen wir nun zunächst die Vivenziovase, und wenden uns zur Brygosschale zurück. Für diese ergeben sich aus dem Gesagten ohne Weiteres eine Reihe von Folgerungen. Der tödlich getroffen zurücksinkende Troer, der scheinbar als Andromachos Bezeichnete, ist Deiphobos, wobei ich dahingestellt lasse, ob Brygos den Namen zu ΔΕΙΜΑΧΟΣ verschrieben hatte; der siegreiche Grieche mit der räthselhaften Beischrift ΟΥΣΙΜΕ ist Menelaos. Andromache greift hier in einem etwas früheren Zeitpunkt ein, als auf der Vivenziovase; wie auch in der Reihenfolge der Episoden der Iliupersis der Vorgang bei Brygos eine frühere Stelle einnimmt als dort. Während derselbe nämlich dort dem Tode des Priamos gleichzeitig und also Astyanax schon tot ist, zeigt bei Brygos erst die zeitlich spätere Darstellung der anderen Seite den Tod des Priamos, und so finden wir in dieser früher zu denkenden Scene Astyanax noch lebend und fliehend. Dadurch ist auch Andromaches That zwar nicht ihrem Wesen, aber ihrem Zweck nach auf beiden Darstellungen eine verschiedene. Auf der Vivenziovase will Andromache dem ihr schon entrissenen Astyanax noch im letzten Augenblick zu Hilfe eilen;

bei Brygos deckt sie seine Flucht, indem sie sich mit männlicher Kühnheit dem andringenden Menelaos entgegenwirft; beides wahrlich nicht im Widerspruch, sondern im schönsten Einklang mit dem Charakter von Hektors Weibe, dessen hervorstechendster Zug, neben der hingebenden Liebe zum Gatten, die aufopferndste Mutterliebe ist, in Troja wie in Phthia, bei Homer wie bei Euripides.

Die Frage nach der hier zu Grunde liegenden poetischen Quelle kann zwar erst unten in gröfserem Zusammenhange erledigt werden, doch scheint es nicht überflüssig gleich hier darauf hinzuweisen, dafs es unnötig oder vielmehr im höchsten Grade verkehrt wäre, für diese kleine Verschiedenheit in dem Auftreten Andromaches auch eine Verschiedenheit der poetischen Quellen anzunehmen. Lediglich in der verschiedenen Weise, in welcher Brygos und der Maler der Vivenziovase diesen Vorgang mit anderen Episoden der Iliupersis, speciell mit dem Tode des Priamos, combinirt haben, hat dieselbe ihren Grund. Gegeben war in der poetischen Quelle und der durch sie beeinflussten Sagenanschauung der Zeit, dafs Menelaos den Deiphobos tötet, gegeben ohne Zweifel auch, dafs er dabei oder kurz nachher von Andromache mit der einzigen ihr in der Hast zu Gebote stehenden Waffe, einer Mörserkeule, angegriffen wird. Ob dies aber bei dem Dichter geschah, bevor oder nachdem Neoptolemos den Astyanax ergriffen hatte, ob zum Schutz, wie auf der Brygosschale, oder zur Rettung, wie auf der Vivenziovase, läfst sich aus den Bildwerken und, wie gleich hinzugefügt werden mag, mit unserem Material überhaupt nicht entscheiden.

Die fliehende Frau darf nun unbedenklich Helena benannt werden; schon der Vergleich der Berliner Amphora wäre für die Richtigkeit dieser Benennung beweisend; aber deutlich spricht dafür auch die vortreffliche Charakteristik der Figur; mit aufgelöstem Haar eilt sie hinweg, den Blick starr auf den hinsinkenden Deiphobos und auf ihren ersten treulos verlassenen Gatten gerichtet. Es ist gewifs kein Zufall, dafs gerade in der Zeit des Brygos in der rotfigurigen Vasenmalerei ein neuer Typus für die Wiedergewinnung der Helena aufkommt; statt des alten

Schemas (B), das Menelaos der Helena mit gezücktem Schwerte ruhig gegenüberstehend zeigt, finden wir jetzt auf den Vasen und, nach Michaelis glänzendem Nachweis, auch auf zwei Metopen des Parthenon Helena, zuweilen<sup>20)</sup> wie bei Brygos mit aufgelöstem Haar, fliehend, und Menelaos sie mit bloßem Schwert verfolgend. Es ist klar, daß diese Situation sich aus der von Brygos dargestellten sehr einfach entwickeln kann, daß sie nur einen wenig späteren Moment repräsentiert. Menelaos wird sich alsbald, wenn er sich der Andromache erwehrt hat, zur Verfolgung der fliehenden Helena wenden; und so darf mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß diese Vasen auf dieselbe poetische Tradition zurückgehen, wie die Brygosschale<sup>21)</sup>.

Noch bleibt die Gruppe des Kämpferpaares links von Helena zu benennen, denn daß nicht mitten unter Haupthelden des troischen Krieges ein paar namenlose Kämpfer dargestellt sein können, scheint mir für eine Vase dieser Zeit, zumal bei einer so durchdacht angelegten Komposition, keines Beweises zu bedürfen; auch ist ohne weiteres klar, daß der Kampf in einem gewissen Zusammenhang mit dem des Menelaos und des Deiphobos stehen muß, und so spitzt sich schließlichs alles zu der Frage zu: wer war bei dem nächtlichen Kampf in Troja der Genosse des Menelaos? Die Antwort giebt uns der Sänger der Phäaken, Demodokos, 9 514:

*ἦειδεν δ' ὡς ἄστυ διέπραθον νιες Ἀχαιῶν  
ἰππόθεν ἐκχύμενοι, κόϊλον λόχον ἐκπρολιπόντες.  
ἄλλον δ' ἄλλη ἄειδε πόλιν κεραιζέμεν αἰπήν,*

<sup>20)</sup> z. B. Museo Gregoriano II 5, 2, Overbeck Her. Gall. XXVI 12.

<sup>21)</sup> Es ist gewiß richtig, daß diese Darstellungen im Zusammenhang mit den übrigen im fünften Jahrhundert aufkommenden Liebesverfolgungen betrachtet sein wollen (vgl. v. Duhn Commentationes Bonnenses p. 99 s. Lösche Über die altpartanische Basis S. 6), aber sie unterscheiden sich von dem Typus der letzteren durch zwei ganz individuelle Züge: einmal dadurch, daß als Zielpunkt von Helenas Flucht ein Götterbild erscheint, und dann dadurch, daß Menelaos das Schwert fallen läßt. Für diese beiden besondern Eigentümlichkeiten würden wir berechtigt sein, ein Vorbild in der Poesie zu suchen, auch wenn dasselbe nicht direkt überliefert wäre.

*αὐτὰρ Ὀδυσσῆα προτὶ δῶματα Διφύβοιο  
βήμεναι ἤντ' Ἄρρηα σὺν ἀντιθέῳ Μενελάῳ.  
κεῖθι δὲ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα  
νικῆσαι καὶ ἔπειτα διὰ μεγάθυμον Ἄθρηνην<sup>22)</sup>.*

Vollkommen richtig erklärt des Odysseus Beteiligung hierbei der Scholiast: *ἤδει δὲ τὴν Διφύβου οἰκίαν ὁ Ὀδυσσεύς, ὅτε αὐτομολῶν εἰσῆλθε.* Bei dem Gegner des Odysseus läßt uns leider die litterarische Überlieferung im Stich, denn an Helikaon, den Odysseus in der Nyktomachie erkennt und rettet (Lesches bei Pausan. X 26, 7), kann natürlich nicht gedacht werden. Die auf dieser Seite der Schale dargestellte Scene läßt sich also kurz als das Eindringen des Menelaos und Odysseus in den Königspalast bezeichnen: es gilt Helena zu suchen. Dieser Episode hat Brygos eine besondere Scene gewidmet, während sie auf der Berliner Amphora mit dem Tod des Priamos zu einem einheitlichen Bilde zusammengefaßt ist. Die Frage, in wie weit das Innenbild der Brygosschale mit den Darstellungen der Außenseite in Beziehung steht, wird im dritten Kapitel (S. 102) in anderem Zusammenhang besprochen werden.

Kehren wir nun zu der Vivenziovase zurück. Mit hoher Wahrscheinlichkeit darf auch in dieser Darstellung die Anwesenheit der Helena vorausgesetzt werden. Auf der Brygosschale sahen wir sie, während des Kampfes zwischen Menelaos und Deiphobos eilenden Laufes entfliehen, auf der Vivenziovase, wo Deiphobos bereits getötet ist, werden wir sie an einer von dem Kampfplatz entfernteren Stelle, also auf der linken Seite des Bildes zu suchen haben. Hier finden wir zunächst neben Priamos am Fuß der den Altar des Zeus Herkeios beschattenden Palme eine klagende Frau sitzen. Dann folgt die oben als C bezeichnete Scene, Aias reißt Cassandra von dem Pallasbild weg; aber nicht nur dafs der alte Typus in der Weise des fünften Jahrhunderts frei umgebildet erscheint, er ist auch durch zwei Figuren erweitert. Zu den Füßen des Aias liegt ein ge-

<sup>22)</sup> Vgl. Vergil. Aen. VI 529.

töteter Trojaner, hinter dem Palladium sitzt halb versteckt eine Frau zusammengekauert, mit beiden Händen sich das Haar raufend. Einen Augenblick mag man zweifeln, ob diese Frau oder die unter dem Palmenbaum größeren Anspruch auf die Benennung Helena hat<sup>23)</sup>; es mag auch Voreingenommenheit sein, daß die letztere mir in Haltung und Gebärde matronaler erscheint und also nach meinem Dafürhalten Hekabe zu benennen ist. Den Ausschlag für die am Palladium sitzende Frau giebt die Vergleichung der schon oben herangezogenen rotfigurigen Vasen, die Helena fliehend und Menelaos sie verfolgend darstellen; als Zielpunkt von Helenas Flucht erscheint sehr häufig ein Götterbild, und wiederholt, wie auf der Vase des Museum Gregorianum das Bild des Pallas.

Der Tote zu Aias Füßen wird von den meisten Erklärern für Koroibos gehalten, vielleicht mit Recht. Vergil Aen. II 409—425 kennt ihn als Freier der Cassandra und läßt ihm bei dem Versuch, seine Braut zu retten, getötet werden. Ersteres beruht, wie auch Pausanias X 27, 1 lehrt, auf alter poetischer Erfindung, zu der das Motiv aus N 363 entnommen ist; letzterer Zug würde zur Vivenziovase stimmen. Bedenken macht nur, daß niemals auch nicht bei Vergil, Koroibos durch Aias fällt, was für den Toten der Vivenziovase doch vorauszusetzen ist.

Die Szenenreihe wird links durch die Flucht des Aineias, also die oben als E bezeichnete Episode, rechts durch die Auffindung der Aithra durch ihre Enkel Akamas und Demophon, also eine erst im fünften Jahrhundert bildlich gestaltete Scene, abgeschlossen. Abweichend von den gewöhnlichen Darstellungen

<sup>23)</sup> Diese Deutung ist zuerst von W. Klein A. d. I. 1877 p. 258 ausgesprochen, in ganz anderem Zusammenhang und auf Grund einer Argumentation, von der die oben gegebene in den wesentlichen Punkten unabhängig ist, ein Umstand, der für die Richtigkeit des gewonnenen Resultates eine gewisse Gewähr bieten dürfte. Der Kleinschen Liste ist hinzuzufügen ein auf Kythnos gefundenes, gegenwärtig im Berliner Museum befindliches archaisches Thonrelief (No. 6283—85), von dem leider nur die untere Hälfte erhalten ist: Cassandra hat das Palladium umklammert, Helena naht sich eiligen Laufes, ihr folgt Menelaos; der zwischen den Beinen des letzteren entstehende leere Raum ist durch eine knieende Frauengestalt ausgefüllt.

dieser Scene, welche sich auf die eigentliche Wegführung beziehen, läßt der Maler der Vivenziovase den einen Theseiden die Aithra am Arm fassen, um ihr beim Aufstehen zu helfen, während der Bruder ruhig dabei steht. Rechts erscheint noch eine traurig sitzende Frau, die in Haltung und Erscheinung der Aithra so gleich ist, daß Schorn vollkommen Recht hat, wenn er deren Mitsklavin Klymene in ihr erkennt; bekannt ist ja daß bei der Teichoskopie Helena erscheint Γ 144

*ὄνκ οἴη, ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο,  
Αἰθήρη Πειθῆος θυγάτηρ Κλυμένη τε βοῶπις.*

Von diesem Endpunkt der Komposition geht übrigens die ganze Bewegung aus; von hier, wo durch die Sklavinnen der Helena das Frauengemach deutlich bezeichnet ist, hat sich Helena zum Palladium geflüchtet, von hier hat Neoptolemos den Astyanax geraubt, von hier stürzt Andromache dem Räuber ihres Knaben nach. Durch diese in die verschiedenen Scenen eingemischten, aber alle von einem Punkte ausgegangenen Personen ist es nicht am wenigsten gelungen, die ursprünglich getrennten Scenen zu einer organischen Einheit zu verbinden<sup>24</sup>).

Es bedarf nun kaum des besonderen Beweises, daß es bei solchen großen, aus einzelnen Typen gleichsam zusammengewachsenen Kompositionen mit der Frage nach den mittelbaren oder unmittelbaren poetischen Quellen seine ganz eigene Bewandnis hat. Es kann sein, daß die Version so, wie wir sie aus dem Bilde uns rekonstruieren würden, überhaupt bei keinem Dichter vorlag; ja eine genaue Überstimmung einer auf solchem Wege entstandenen Komposition mit einem Gedicht würde, wenn sie vorhanden wäre, für zufällig zu halten sein, da eben hier noch ganz andere, rein künstlerische Faktoren in Betracht kommen. Es ist daher methodisch falsch, zu fragen, welche

<sup>24</sup>) In ganz ähnlichem Sinne ist auf dem Bologneser Krater (M. d. I. X Tav. LIV, vgl. Brizio A. d. I. 1878 p. 61), die Flucht der Helena mit der Auffindung der Aithra, ihrer Dienerin, durch die Theseiden zusammengestellt; auch auf der tabula iliaca finden sich beide Scenen unmittelbar unter einander.



poetische Version hat Brygos oder der Verfertiger der Vivenzio-vase befolgt? Richtig gestellt muß die Frage lauten: welche poetische Version liegt den einzelnen Typen zu Grunde, die die Elemente dieser beiden großen Kompositionen sind? und es leuchtet ein, daß die Antwort bei den verschiedenen Einzel-szenen verschieden lauten kann.

Für die oben aufgezählten fünf ältesten Typen kommt als Quelle nur das Epos in Betracht, und hierbei kann es sich wesentlich nur um die beiden Fortsetzungen des Ilias, die einstimmig dem Arktinos zugeschriebene Iliupersis und die kleine Ilias handeln, für deren Verfasser in der späteren Zeit meist Lesches gilt<sup>25</sup>).

Vom Tod des Priamos (A) kennen wir die Erzählung beider Epen; bei Arktinos wird er von Neoptolemos am Altar des Zeus Herkeios getötet, bei Lesches aber reißt ihn Neoptolemos von dem Altar weg und tötet ihn an der Thüre des Hauses (Paus. X 27, 2). Die bildlichen Darstellungen schlossen sich also entschieden an die Version des Arktinos an. Auch vom Tod des Astyanax kennen wir die Erzählung der beiden Gedichte. Bei Arktinos tötet ihn Odysseus, und Euripides in den Troerinnen V. 721 ist offenbar von dem milesischen Dichter abhängig; in der kleinen Ilias hingegen tötet ihn Neoptolemos, indem er ihn der Amme entreißt und ihn am Fuß fassend von der Mauer herab-schleudert: *ἔριψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου*. Gerade so ist es auf den Vasen Neoptolemos, der den Astyanax tötet, und gerade, wie die Worte der kleinen Ilias sagen, hat er ihn am Fuß gepackt; nur schleudert er ihn nicht, wie dort, von der Mauer herunter, sondern gegen Priamos und den Altar. Dies Motiv entsteht, ohne daß die Poesie es vorgebildet hat, ganz spontan dadurch, daß die archaische Kunst in dem ihr eigentümlichen Bestreben möglichst viel geben zu wollen, die beiden Hauptthaten des Neoptolemos bei der *πέρισις*, die Tötung des Priamos und des Astyanax, auf einmal darstellen will<sup>26</sup>). Typus A zeigt uns also den Tod des

<sup>25</sup>) Vgl. den Excurs Lesches und Arktinos.

<sup>26</sup>) S. Luckenbach a. a. O. S. 632.

Priamos in der Version des Arktinos, hingegen den des Astyanax in der der kleinen Ilias.

Weit schwieriger ist das Urteil über die poetischen Quellen der vier anderen Typen B C D E. Aus den Excerpten des Proklos lernen wir, daß diese vier Episoden entweder genau so oder wenigstens sehr ähnlich, wie wir sie auf den Bildwerken sehen, von Arktinos erzählt waren:

B: *Μενέλαος ἀνευρών Ἑλένην ἐπὶ τὰς ναῦς κατάγει Ἀθηφοβὸν φρονεύσας.*

C: *Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπᾶν συνεφέλεται το τῆς Ἀθηναῶς ζόανον.*

D: *Πολυξένην σφαγιαζουσιν ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφρον.*

E: *οἱ περὶ τὸν Αἰνεΐαν ὑπέξῃλθον εἰς τὴν Ἰθην.*

Von der Persis der kleinen Ilias besitzen wir bekanntlich keine zusammenhängende Inhaltsangabe; wir erfahren nur gelegentlich, was sich von selbst versteht, daß die Wiedergewinnung der Helena darin vorkam (schol. Aristoph. Lysistr. 155), und dürfen aus der Erwähnung der Eurydike schliessen, daß auch die Flucht des Aineias erzählt war. Bei dieser Lückenhaftigkeit unserer Nachrichten und bei der lakonischen Kürze des Proklos ist es also absolut nicht auszumachen, ob die genannten Typen auf Arktinos oder die kleine Ilias zurückgehen.

Wie steht es nun mit den erst in der rotfigurigen Malerei vorkommenden, also wahrscheinlich erst im fünften Jahrhundert geschaffenen Typen. Hier begegnet uns zuerst die Wiederauffindung der Aithra durch Akamas und Demophon. Von dieser stand bei Arktinos zu lesen; denn Proklos sagt: *Ἀημοφῶν δὲ καὶ Ἀκάμας Αἶθραν εὐρόντες ἄγουσι μεθ' ἑαυτῶν*; in der kleinen Ilias kamen die Theseiden vor, wie ein erhaltenes Fragment beweist (schol. Euripid. Troad. 31); und daß auch die Wiederauffindung der Aithra dort erwähnt war, ist zwar nicht sicher, aber in hohem Grade wahrscheinlich. Und da auch auf der tabula iliaca, die bekanntlich in der Iliupersis sich dem Stesichoros anzuschliessen behauptet, die Scene sich findet, so würde man, die unbedingte Glaubwürdigkeit jener Angabe vorausgesetzt, die Episode auch für das Gedicht des Sängers von Himera voraus-

zusetzen haben. Welche Bewandnis es nun damit haben mag, dafs wir diese doch offenbar specifisch attische Sage im ionischen Epos und in der sicilischen Lyrik finden, und ob nicht hier attische Interpolation im Spiel ist, dort aus der bildlichen Tradition eine dem Stesichoros fremde Episode in die Darstellung aufgenommen ist, mufs hier unerörtert und somit die litterarische Quelle für diese Darstellung der attischen Vasen unbestimmt bleiben.

Wichtiger wäre es, wenn sich entscheiden liefse, wo die poetische Quelle für die beiden andern im fünften Jahrhundert zu den alten Typen neu hinzutretenden Episoden zu suchen sei, die Flucht der Helena zu einem Götterbilde und das mannhafte Eingreifen der Andromache. Über die erste Episode haben vor kurzem Klein A. d. I. 1877 p. 258 s. und Brizio A. d. I. 1878 p. 61 ausführlich gesprochen. Letztere Untersuchung begeht den methodischen Fehler, dafs sie für jede Nuancierung des Typus, die aus dem freien Schalten der einzelnen Künstler entsteht, eine besondere poetische Quelle voraussetzt; erstere Untersuchung kommt zu dem Schlufs, dafs wenigstens für die Version, dafs Cassandra und Helena beide zum Palladium flüchten, die kleine Ilias die Quelle sei, ein Resultat, das lediglich auf der Schlufsfolgerung beruht, dafs, während die übrigen Dichter andere Versionen befolgen, von der kleinen Ilias eine abweichende Erzählung nicht bezeugt ist — weil wir nämlich überhaupt nicht wissen, wie dort der Vorgang berichtet wurde.

Die Möglichkeit, dafs einzelne Episoden des Epos erst im fünften Jahrhundert zum ersten Male bildlich gestaltet worden sind, ist an sich gewifs zuzugeben; für die Ilias ist sie einfach Thatsache. Allein es ist doch sehr zu bemerken, wenn das Motiv, dafs Helena zu einem Heiligtum flieht, erst für die Lyrik ausdrücklich bezeugt ist, zunächst für Ibykos von Rhegion: schol. Euripid. Andromache 631 *ἀμεινον ὀκνονόμηται τὰ περὶ Ἴβυκον· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταλύει ἡ Ἑλένη, κακείθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὁ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀγίησι τὸ ξίφος<sup>27)</sup>*). Es ist zu beachten, dafs

<sup>27)</sup> S. Wilamowitz de Rhesi scholiis p. 5.

hier die Erzählung des Ibykos ausdrücklich der des Euripides entgegengesetzt wird, nach welcher es der Anblick von Helenas schöner Brust ist, der in Menelaos wieder die alte Liebe erwachen läßt. Die oft citierte Stelle lautet (Andromache V. 629):

ἀλλ' ὡς εἰσίδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος  
φιλήμ' ἰδέξω.

Mit der Angabe des sehr unterrichteten Euripidesscholiasten, der hier wahrscheinlich den Lysimachos benutzt, steht es nun in scheinbar unlösbarem Widerspruch, wenn die Scholien zu V. 155 der Lysistrata des Aristophanes:

ὁ γὰρ Μενέλαος τὰς Ἑλένας τὰ μᾶλα πα  
γυμνὰς παραφιδὼν ἐξέβαλ', οἷῶ, τὸ ξίφος

bemerken *ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκω· τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρῇ Ἰλιάδι καὶ Εὐριπίδης* womit schol. Aristoph. Vesp. 711 übereinstimmt *ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκω καὶ Εὐριπίδῃ*. Doch ist der Widerspruch in der That nur ein scheinbarer, da in den beiden Scholien auf ganz verschiedene Punkte der Nachdruck gelegt wird. Der Aristophanesscholiast will nur sagen, der Zug, daß Menelaos von Helenas Schönheit berührt das Schwert habe fallen lassen, finde sich in gleicher Weise von Lesches, Ibykos und Euripides erzählt. Der Euripidesscholiast untersucht schärfer, was die Sinnesänderung bei Menelaos hervorgerufen habe, und giebt der Fassung des Ibykos, wonach Aphrodite in ihrem Heiligtum Helena aufnimmt und — offenbar ist das die Meinung — mit ihrer göttlichen Macht auf Menelaos einwirkt<sup>28)</sup>, den Vorzug vor der gröberen sinnlichen Motivierung, der Euripides folgt. Als Quelle der letzteren, ja auch dem Aristophanes vertrauten Fassung, darf nun auf Grund des angeführten Aristophanesscholions unbedenklich die kleine Ilias in Anspruch genommen werden; und wenn man dies Resultat mit der Angabe des Euripidesscholiasten kombiniert, so folgt weiter, daß

<sup>28)</sup> Späte Nachklänge an dies Motiv bei Vergil. Aen. II 588. Quint. Smyrn. XIII 385.

Helenas Flucht zu einem Heiligtum der kleinen Ilias fremd war. Und dafs sie auch bei Arktinos nicht vorkam, hat man mit Recht aus den Worten des Proklos geschlossen: *Μενέλαος δὲ ἀνευρῶν Ἑλένην ἐπὶ τὰς ναῦς κατὰγει Ληϊφόβον φρονεῦσας*, die sonst doch gar zu lakonisch wären.

Während also Helenas Flucht zu Aphrodites Heiligtum dem Epos fremd ist, scheint sie doch schon vor Ibykos von Stesichoros in seiner Iliupersis erzählt worden zu sein; wenigstens ist auf der tabula iliaca die Begegnung von Menelaos und Helena vor einem inschriftlich als *ἱερόν Ἀφροδίτης* bezeichneten Gebäude dargestellt<sup>29)</sup>. Das alte dem Epos entstammende Motiv hat aber Stesichoros keinesweges ganz verworfen, nur überträgt er es mit feinem Takt auf den rohen Haufen des achäischen Heeres, der zuerst Helena steinigen will, aber geblendet von ihrer Schönheit die Steine fallen läßt (fr. 25 Bergk. schol. Eurip. Orest. 1286).

Von der allergrößten Wichtigkeit ist es nun, dafs uns diese von den Lyrikern geschaffene Version des Mythos, wie zuerst Brizio gesehen, auf einer attischen Trinkschale des fünften Jahrhunderts begegnet, die in Corneto gefunden sich in dem dortigen Museum befindet, leider aber noch nicht publiciert ist; s. Helbig B. d. I. 1875 p. 175. Brizio A. d. I. 1878 p. 62 n. L. und p. 71. Die eine Seite zeigt Helena von Menelaos verfolgt auf einen Tempel zufliehend, in dem Aphrodite sitzt, ihrem Schützling die rechte Hand entgegenstreckend; also abermals ein sicheres Beispiel von dem Einfluß der von der Lyrik geschaffenen Sagenversion auf die bildende Kunst. Und gewifs liegt auch den verschiedenen Modifikationen, in welchen diese Scene erscheint, keine weitere Quelle zu Grunde, als die eine von Ibykos und Stesichoros herrührende Fassung. Ganz spontan geschieht es dann, dafs die Götter selbst, sei es Aphrodite und Peitho, sei es Athena, persönlich eingreifen und dem Menelaos in den Weg treten; ganz spontan ferner, dafs statt des Aphroditetempels das bekannteste troische Heiligtum, das des thymbräischen Apollo, als Zielpunkt von Helenas Flucht erscheint, wie auf einer Wiener

<sup>29)</sup> S. O. Jahn Griechische Bilderchroniken Taf. I S. 34.

Vase (Laborde Vases Lamberg II 34, A. d. I. 1849 tav. d'agg. D. Overbeck Her. Gall. XXVI 11) und dem Bologneser Krater (M. d. I. X tav. IV), oder dafs der athenische Künstler es seine Göttin, Athena, selbst sein läfst, bei deren Bilde Helena Rettung sucht und findet, wie wir es auf der Parthenonmetope und der Vase des Museum Gregorianum sehen. Letzteres Motiv aber, wenn es einmal erfunden war, mit dem durch poetische und bildliche Tradition gegebenen Zug, dafs Cassandra zum Palladium flüchtet, zu kombinieren, lag doch sehr nahe; und so sehen wir sowol auf dem kythnischen Relief als auf der Vivenziovase Helena und Cassandra neben einander am Fufs des Pallasbildes, ohne dafs dieser Zug auf den Vorgang eines Dichters, am wenigsten aber des Lesches, zurückzugehen braucht.

Wenn so für die eine der neu hinzutretenden Episoden Stesichoros mit Wahrscheinlichkeit als Quelle betrachtet werden darf, so fehlt uns für die zweite, den heldenmütigen Kampf der Andromache gegen Menelaos, jeder Anhalt in der Litteratur. Da sie aber zusammen mit ersterer auftritt, darf es wenigstens als Vermutung ausgesprochen werden, dafs der Erfinder auch dieser Episode Stesichoros ist.

Es hat sich also gezeigt, dafs auf der Vivenziovase und der Brygosschale Episoden des alten Epos und der Lyrik zu einer einheitlichen Handlung verbunden sind, die in dieser Form bei keinem Dichter vorlag. Möglich ist dies nur durch eine solche Zusammenschmelzung der Typen, wie ich sie oben zu schildern versucht habe. Für die archäologische Exegese erwächst aber aus dieser Betrachtung die Regel, dafs gegenüber gröfseren Kompositionen des fünften Jahrhunderts die Frage nach der poetischen Quelle nur beantwortet werden kann, wenn die einzelnen Elemente der Komposition auseinandergelöst und auf ihre künstlerische Entwicklungsgeschichte hin genau untersucht worden sind.

---

### III.

## ÜBER AUSWAHL UND ZUSAMMENSTELLUNG BILDLICHER SCENEN.

---

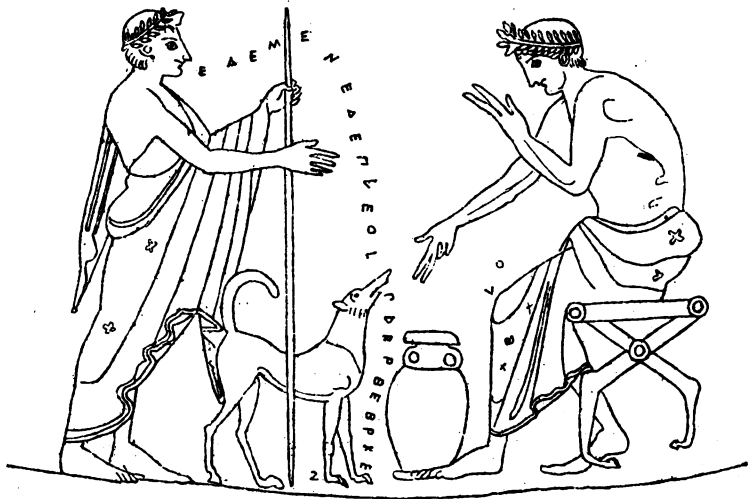
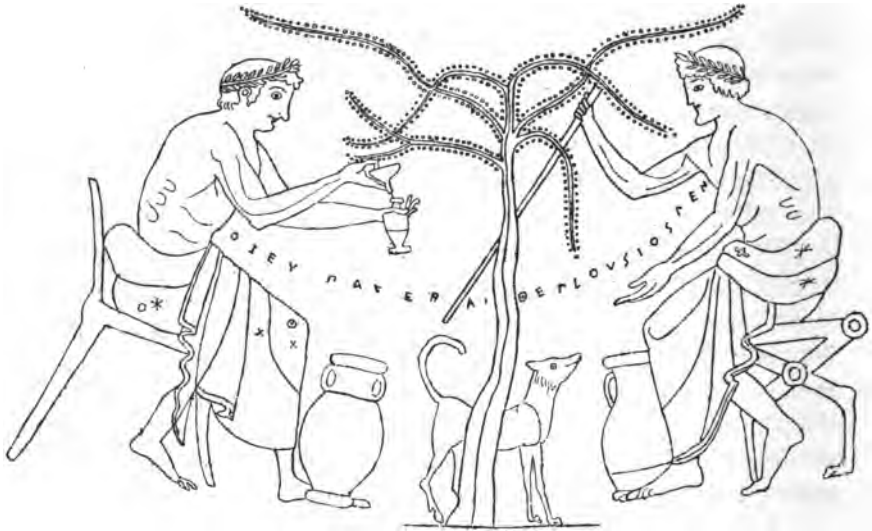
Während die früharchaische Kunst in reiner unbefangener Freude am Bildwerk Scene an Scene aus den verschiedensten Sagenkreisen an einander reiht, und es ein ebenso vergebliches wie verkehrtes, jetzt auch von den Einsichtigen aufgegebenes Unterfangen ist, in den verschiedenartigen Scenen des Kypselokastens, des amykläischen Thrones oder der Vase des Klitias und Ergotimos einen geheimnisvollen Faden, eine tiefe Grundidee erkennen zu wollen, beobachten wir, wie etwa gegen Ende des sechsten Jahrhunderts sich das Bestreben geltend macht, die einzelnen Scenen in eine gewisse Beziehung zu einander zu bringen. Obgleich auch die monumentale Kunst Beispiele für die schrittweise Entwicklung der Kunst nach dieser Seite hin bietet, können wir das allmähliche Erwachen dieses Triebes doch gerade in der Kleinkunst am besten beobachten; ich will im folgenden nur mit dieser und zwar speziell mit der Vasenmalerei exemplifizieren.

Sobald man die alte streifenförmige Anordnung von rings um den Bauch laufenden Darstellungen aufgegeben hatte und die Vorder- und Rückseite nur mit je einer Darstellung zu schmücken begann, ergab es sich ganz von selbst, daß man häufig beide Scenen aus demselben Kreise wählte und bald in eine engere Beziehung zu einander setzte. Vereinzelt findet sich dergleichen schon auf schwarzfigurigen attischen Vasen.

Bekannt ist die von Friederichs so schön besprochene Amphora des Berliner Museums, auf deren Vorderseite der Krieger von Vater und Mutter Abschied nimmt, während auf der Rückseite ein Genosse die Leiche des Gefallenen, dessen Helm der Lorbeerkrantz ziert, ins Vaterhaus zurückträgt (Arch. Zeit. 1861 T. CLVI). Ein anderes Beispiel ist die von Ritschl herausgegebene Amphora des Gregorianischen Museums, (M. d. I. II Tav. 44 b. A. d. L. 1837 p. 183. s. Ritschl Opusc. I. Taf. 1. S. 788. Panofka, Bild. ant. Lebens XVII 8. 9., s. die Abbildung<sup>1)</sup> auf S. 82), die um so mehr hier etwas eingehender besprochen werden mag, als der erste Herausgeber weder den Vorgang selbst, noch den köstlichen Humor der Darstellung verstanden hat. Auf der Vorderseite sitzen ein paar athenische Männer auf Stühlen einander gegenüber; der Ort der Handlung ist durch einen die Mitte einnehmenden Ölbaum als ein Baumgarten bezeichnet. Neben jedem der Männer steht eine Amphora derselben Form, wie das mit der Darstellung geschmückte Gefäß selbst. Zwischen den Männern steht nach rechts gewandt ein Hund, den Kopf neugierig, aber ruhig und zutraulich zu dem Manne rechts erhebend. Dieser ist also offenbar der Fremde, der Mann links der Besitzer des Ölgartens und Eigentümer des Hundes. Dieser Schluss wird durch die Thätigkeit des letzteren noch weiter bestätigt; wir sehen ihn nämlich beschäftigt, vermittelst eines trichterförmigen Hebers eine kleine Quantität Flüssigkeit, ohne Zweifel Öl, aus der Amphora in eine kleine Lekythos umzufüllen. Unbegreiflich ist es, wie Ritschl glauben konnte, er nehme diese Operation vor, um die Masse des in der Amphora befindlichen Öles, die wieder den ganzen Betrag der gemachten Ernte repräsentiere, zu bestimmen, und das beigeschriebene Stofsgebet *Ὁ Ζεῦ πάτερ αἶθε πλούσιος γένοι(μην)* heisse etwa: „Gieb Vater Zeus, daß sich bei der Messung herausstelle, daß ich eine reiche Ernte gemacht habe“. Die attischen Ölhändler wären wahrlich sehr zu beklagen gewesen, wenn sie sich zur Messung von

<sup>1)</sup> In der Darstellung der Vorderseite sind Kopf und Nacken des rechts sitzenden Mannes ergänzt.





Flüssigkeiten einer so langwierigen Operation bedient hätten, und obendrein der denkbar unpraktischsten! Denn wer wird als Mefsgefäß ein kleines enghalsiges Fläschchen nehmen, das nur vermittelst eines Hebers zu füllen ist? Und überdies, wäre es nicht ebenso leicht und viel einfacher gewesen, den Kubikinhalt der Amphora selbst zu bestimmen? Ich denke, es bedarf nur eines einfachen Hinweises, dafs nicht eine Abmessung, sondern ein Ölhandel dargestellt ist. Rechts sitzt der Kauflustige, links der Verkäufer, der eine Probe des feilgehaltenen Öles in ein kleineres Fläschchen umfüllt, damit jener die Qualität prüfen könne. Unterdessen hat der Käufer einen Stock ergriffen, wie sie zum Abschlagen der Oliven dienen und in jedem Ölgarten herumliegen<sup>2)</sup>, und neckt damit den Hund des Ölhändlers, während er ihn zugleich mit der vorgestreckten linken Hand an sich zu locken scheint. Das Stofsgebet des Verkäufers aber heifst nichts anderes als: „Lieber Vater Zeus, lafs mich ein gutes Geschäft machen“.

Auf der Rückseite hat sich die Scene gewaltig verändert. Der Verkäufer ist aufgesprungen, hat den Stock ergriffen, mit dem auf der Vorderseite der Käufer gespielt hat, und gestikuliert lebhaft mit der rechten Hand; auch sein Hund ist nicht mehr zutraulich, sondern bellt mit erhobenem Kopf den Käufer an. Dieser sitzt da, den Blick auf seine vor ihm stehende Amphora gerichtet, während die des Verkäufers verschwunden ist, und scheint mit erhobenen Fingern zu zählen und zu rechnen. Es ist deutlich, dafs sich ein Streit zwischen den Männern erhoben hat, bei dem sich der Verkäufer leidenschaftlich, der Käufer kühl und besonnen benimmt. Die Kontroverse können wir aus den erhobenen Fingern des Käufers und aus den dem Verkäufer beigeschriebenen Worten erraten: ἤδη μὲν ἤδη πλέον παραβέβακεν, deren Sinn ziemlich derselbe bleibt, mag man nun an παραβέβακεν festhalten oder

<sup>2)</sup> Sie heifsen *βάκτριαι* und sind durch ihre Länge und das zugespitzte Ende leicht von den gewöhnlichen Spazierstöcken der Athener zu unterscheiden. Poll. VII 146. X 130. vgl. Stephani C. R. 1872 S. 16. Den Gebrauch veranschaulichen Darstellungen, wie Micali *Mon. per servire etc.* XCII.

nach G. Hermann's<sup>3)</sup> scharfsinniger Vermutung ( $\acute{\alpha}$ )π' ἄρα βέβαιον lesen. Im ersten Falle heißen die Worte: „Das Gefäß ist schon voll, es ist schon daneben gegangen“ nämlich das zugemessene Öl, das in dem übervollen Gefäße keinen Platz mehr findet: in dem zweiten Falle wird man zu übersetzen haben: „meine Rechnung ist also gemacht, meine Verpflichtung erfüllt“. In jedem Falle also handelt es sich um die Frage der richtigen Messung; während der Verkäufer hoch und teuer versichert, seinen Verpflichtungen nachgekommen zu sein und richtig oder, wenn wir πλέον als Neutrum von πλείων fassen, überreichlich gemessen zu haben, überrechnet der Käufer mit den Fingern die Zahl der χόες, er πεμπάζει. Es scheint, daß er die fünf Finger der rechten und drei der linken ausstreckt: acht χόες hat er kaufen wollen; ist wirklich richtig gemessen? Der Beschauer kann sich jedesfalls des stillen Verdachtes nicht erwehren, daß sich der Verkäufer nicht bloß auf den lieben Vater Zeus verlassen, sondern selbst nachgeholfen habe<sup>4)</sup>.

<sup>3)</sup> G. Hermann, Zeitschrift für Altertumswissenschaft IV S. 847, dem Ritschl a. a. O. S. 793, O. Jahn, Vasensammlung Königs Ludwig S. LXVII und Kaibel, Epigrammata graeca p. 509 n. 1133 zugestimmt haben. Bedenken macht nur, daß der Raum zwischen dem Ν und der Schnauze des Hundes für einen weiteren Buchstaben doch sehr klein erscheint und daß auch Herr Dr. Maafs, der auf meine Bitte die Beischriften einer erneuten Revision unterzogen hat, keine Spur eines solchen entdecken konnte, was bei der vortrefflichen Erhaltung der übrigen Buchstaben doch sehr befremdlich ist. Es muß unter diesen Umständen auch zweifelhaft bleiben, ob G. Hermann mit Recht in den Beischriften katalektische jambische Trimeter gesehen hat. Den auffälligen dorischen Dialekt neben der Form des  $\upsilon$  vermag ich nicht zu erklären.

<sup>4)</sup> Ritschl nimmt an, daß auf der Rückseite die Männer den Platz gewechselt haben; die Darstellung zeige die Erfüllung des Gebetes auf der Vorderseite: die Messung habe so viel Öl ergeben, daß der Besitzer des Ölgartens zufrieden den Ertrag überrechne, und sein Genosse ihm zurufe: *ecce quantum tua iam expectatio non expleta, sed adeo superata sit*. Richtiger erkannten G. Hermann und Panofka, daß beide Male die Männer an derselben Stelle erscheinen. Auch daß es sich um einen Ölkauf handele, entging dem klaren Blick G. Hermanns nicht. Nur hielt er irrthümlich den rechtssitzenden Mann für den Hausherrn und Besitzer des Ölgartens; den links für den Käufer.

Während hier bei den Genredarstellungen zwei bedeutende Momente derselben Handlung zusammengestellt sind, begnügt man sich bei den mythologischen Darstellungen meist damit, Szenen desselben Sagenkreises zusammenzustellen. So finden wir, um nur einige beliebig herausgerissene Beispiele namhaft zu machen, einmal den Tod des Troilos auf der Vorderseite, den Tod des Astyanax und des Priamos sowie die Wiedergewinnung der Helena auf der Rückseite<sup>5)</sup>. Die Wiedergewinnung der Helena allein finden wir bald mit dem Parisurteil<sup>6)</sup>, bald mit der Übergabe des kleinen Achill an Cheiron<sup>7)</sup>, ihren Raub einmal mit dem Zweikampf zwischen Menelaos und Paris<sup>8)</sup> zusammengestellt.

Während so die Ansätze zu dem Bestreben, inhaltlich zusammengehörige Szenen zu verbinden, schon in der schwarzfigurigen Vasenmalerei sich finden, kommt dasselbe in der strengen rotfigurigen Vasenmalerei zu vorwiegender Geltung, wenn auch nicht gerade zu ausschließlicher Herrschaft. W. Klein<sup>9)</sup> hat mit Recht betont, wie gerade die Schalenmaler sich dieses Principes mit Vorliebe bemächtigten und es weiter ausbildeten, so daß sie zuletzt auch in einzelnen Fällen das Innenbild zu den Außenbildern in Beziehung setzten. Es galt also, die alten bildlichen Typen zu diesem neuen Verfahren zu verwenden;

---

Auf der Vorderseite messe letzterer das gekaufte Öl aus der vor dem Hausherrn stehenden Amphora in die vor ihm selbst stehende ab — was doch billig Sache des Verkäufers wäre —; in der zweiten Scene sei das Geschäft vollendet; der Kaufmann stehe reisefertig da und, während der Hausherr den Gewinn berechne, sage ihm der Kaufmann, schon sei die Amphora voll, jenem bleibe also noch viel zu verkaufen übrig, und so sei der Wunsch des Verkäufers, reich zu werden, erfüllt. Das Gezwungene dieser Auffassung springt von selbst in die Augen.

<sup>5)</sup> Gerhard, Etrusk. u. campanische Vasenbilder T. XXI.

<sup>6)</sup> Vgl. oben Kap. II S. 56.

<sup>7)</sup> Auf einer Vase des Pamphaios, früher bei Campana, jetzt im Louvre, s. Brunn, Künstlergeschichte II S. 725 n. 20. Löscheke a. a. O. S. 7.

<sup>8)</sup> S. oben Kap. II S. 56. Arch. Zeit. 1851 T. 30.

<sup>9)</sup> Euphronios S. 45. Den weiteren Aufstellungen des Verfassers und namentlich seiner Unterscheidung von „kyklischer“ und „antithetischer“ Composition bin ich freilich außer Stande zu folgen.

dies that man auf dreifache Weise. Entweder wurde einfach durch Erweiterung des alten Typus, durch Hinzufügen von Nebenfiguren und dergleichen, eine zweite meist gleichzeitig gedachte Scene geschaffen, oder es wurden zwei verschiedene, demselben Sagenkreis angehörige Typen zusammengestellt, oder endlich zu dem alten Typus wurde als Pendant eine ganz neue Scene aus demselben Mythenkreise zum ersten Mal bildlich gestaltet.

Das erste Verfahren befolgt z. B. Euphronios bei seiner Geryoneusvase<sup>10)</sup>. Während die Vorderseite das alte Schema des Zweikampfes zeigt, wird auf der Rückseite die Herde des Geryoneus, die auch bereits auf dem Kypseloskasten und einer chalkidischen Vase<sup>11)</sup> neben den Kämpfenden dargestellt war, durch Iolaos und andere Genossen des Herakles weggetrieben. Ähnlich verfährt derselbe Euphronios mit dem Troilostypus<sup>12)</sup>. Schon die um Rücksicht auf Zeit und Ort unbekümmerte archaische Kunst hatte sowol mit dem Typus der Flucht als dem der Tötung des Troilos die zur Hilfe herbeirückenden Troer vereinigt; dies ist der Fall auf der Vase des Klitias und Ergotimos (M. d. I. IV 55); auf der Vase bei Gerhard (A. V. III 223) ist der Kampf bereits entbrannt, und auf der Münchener Hydria (M. d. I. I. 34) beschließen die troischen Bogenschützen und Lanzenkämpfer von Ilios Zinnen den Achilleus, während in dem Thore das Gespann des zu Hilfe eilenden Hektor erscheint. Euphronios, der strenger an Zeit und Ort sich bindet, trennt die Troer ab und benutzt sie zu einer eigenen der Darstellung der Vorderseite gleichzeitig gedachten Scene; während dort Achilleus den Troilos zum Altar schleift, sehen wir auf der Rückseite die Troer sich rüsten. In ähnlicher Weise wird der Typus des Ringkampfes von Peleus und Thetis bei seiner Verwendung zum Schmuck der Schalen erweitert. Schon in der archaischen Kunst werden

<sup>10)</sup> Mon inéd. publ. par la société française de l'Institut arch. pl. 16—17. Wiener Vorlegebl. Ser. V T. 3. Klein a. a. O. S. 27.

<sup>11)</sup> Gerhard A. V. 105. 106.

<sup>12)</sup> Gerhard A. V. 124—126. Wiener Vorlegebl. Ser. V T. 6. Klein a. a. O. S. 79. Den dort gemachten Versuch, die einzelnen Troer in der Rüstungsscene der Rückseite zu benennen, halte ich nicht für glücklich.

symmetrisch neben der Hauptgruppe fliehende Nereiden angebracht; ja dieselben gehören vielleicht schon zum ursprünglichen Typus. Jetzt wird die Zahl derselben erheblich vermehrt und auch auf die Rückseite ausgedehnt, wo als Zielpunkt ihrer Flucht in der Regel Nereus dargestellt ist. So auf der frühen Schale im britischen Museum, wo außer den fliehenden Nereiden auch Hermes als Träger eines göttlichen Befehls an Nereus auf der Rückseite erscheint<sup>13)</sup>, ferner auf den Trinkschalen des Duris<sup>14)</sup> und des Hieron<sup>15)</sup>. Den Endpunkt der Entwicklung repräsentiert dann die attische Schale aus Kameiros<sup>16)</sup>, auf welcher um das den Ringkampf darstellende Innenbild herum ein Bilderstreifen mit fliehenden Nereiden läuft, während auf der Außenseite die Zweikämpfe des Herakles mit Kyknos und des Diomedes mit Aineias dargestellt sind, Kämpfe, die beide das mit einander gemeinsam haben, daß der intervenierende Gott, hier Ares dort Aphrodite, von dem siegreichen Kämpfer selbst angegriffen wird.

Beispiele für das zweite, wie wir oben schon sahen, bereits der schwarzfigurigen Vasenmalerei geläufige Verfahren, Zusammenstellung zweier demselben Sagenkreise entnommener, oft inhaltlich eng zusammengehöriger Darstellungen sind sehr häufig; und zwar werden sowol die alt überlieferten als die erst kürzlich entstandenen Typen in dieser Weise gruppiert. So stellt Hieron einmal das Parisurteil mit dem Raub der Helena<sup>17)</sup>, ein ander Mal den Raub der Helena mit deren Wiedergewinnung durch Menelaos zusammen<sup>18)</sup>. Brygos hat eine Vase mit lauter auf attische Lokalmythen bezüglichen d. h. also

<sup>13)</sup> Br. Mus. 828\*, Gerhard A. V. III 178—179. Overbeck VII 4.

<sup>14)</sup> Im Louvre, früher Campana IV 702. Wiener Vorlegeblätter Ser. VII 2.

<sup>15)</sup> O. Jahn, Vasensamml. König Ludwigs 369. Wiener Vorlegebl. Ser. A. Taf. I.

<sup>16)</sup> *Journal of philology* 1877 t. A.

<sup>17)</sup> Gerhard, Trinkschalen und Gefäße I 11. 12. Overbeck X 4, XIII 3. Wiener Vorlegebl. Ser. A. Taf. V.

<sup>18)</sup> *Gazette archéologique* 1880 pl. 7. 8.

erst im fünften Jahrhundert entstandenen Darstellungen geschmückt<sup>19)</sup>. Das Innenbild zeigt Poseidon und Aithra<sup>20)</sup>, das Außenbild die Entsendung des Triptolemos auf der einen, die Sage von der Erichthoniosschlange und den neugierigen Kekropstöchtern auf der anderen Seite. Denn daß diese von Gerhard<sup>21)</sup> angedeutete Erklärung das Richtige trifft, kann zwar ein Blick auf das Bild lehren, mag aber, da dieselbe von ihrem Entdecker selbst aufgegeben, von Andern einer ernstlichen Prüfung nicht wert gehalten und jetzt sogar fast vergessen ist, hier ausführlicher erörtert werden.

Am rechten Ende der Darstellung erblicken wir eine riesige Schlange, die mit weit aufgerissenem Rachen sich eilig nach links fortzubewegen scheint. Ihr gewaltiger Leib zieht sich unter dem Henkel hin, greift sogar noch weit in die Darstellung der Rückseite ein und endet erst zwischen dem jugendlichen Krieger (Eumolpos) und dem Mädchen mit den Fackeln (Hekate) in einen spitzen Schweif. Hinter dem Jüngling steht ein vier-eckiger Gegenstand, der wohl füglich nichts anderes sein kann, als ein Kasten, welcher doch mit dem Auszug des Triptolemos in keine auch noch so entfernte Beziehung gebracht werden kann. Da nun überdies der Leib der Schlange an einer Stelle durch diesen Kasten verdeckt wird, so ist es, meine ich, klar, daß Schlange und Kasten zusammen gehören und daß wir uns nach der Intention des Künstlers die Schlange aus dem Kasten herauskommend denken sollen. Schon dieser eine Umstand würde ausreichen, die Deutung auf Erichthonios zu sichern. Vor der Schlange her laufen, offenbar von ihr verfolgt, zwei Mädchen

<sup>19)</sup> Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. A B. A. d. I. 1850 tav. d'agg. G. Welcker, Alte Denkmäler III T. XII. Wiener Vorlegebl. Ser. VIII T. 2, zuletzt besprochen von Heydemann *Diapersis* S. 11 und Ulrichs d. Vasen-maler *Brygos* S. 3.

<sup>20)</sup> Diese Deutung scheint mir durch den Vergleich mit Gerhard A. V. T. XII gesichert. Die jetzt beliebte, auf Panofka (Arch. Zeit. 1850 S. 187) und O. Jahn (bei Heydemann a. a. O. S. 12) zurückgehende Deutung auf Poseidon und Salamis steht im Zusammenhang mit der im Texte zurückgewiesenen Deutung der einen Seite auf den Kychreus-Mythos.

<sup>21)</sup> Gerhard a. a. O. S. 20.

mit Blumen in den Händen, die neugierigen Kekropstöchter Herse und Aglauros. Ihnen entgegen eilt mit besorgten Gebärden die Hände ausstreckend ein drittes Mädchen Pandrosos; in dem Gemach, aus dem sie herauskommt, sitzen neben einander ein bärtiger Mann und ein noch etwas knabenhaft aussehender Jüngling. Dieser streckt, wie Pandrosos, den heranfliehenden Mädchen beide Arme entgegen, jener erhebt erstaunt und erschrocken die Hand. Der Mann ist der Vater Kekrops, der Jüngling sein Sohn Erysichthon, den sich also Brygos und vielleicht auch die Volkssage bei diesem Ereignis noch lebend denkt. Ich glaube, daß damit den Anforderungen, die man an die Probabilität einer Deutung stellen kann, hinreichend genügt ist, auch wenn wir über das eine oder das andere Detail keine Aufklärung geben könnten. Schwierigkeiten machen nämlich die stilisierten Blüten, welche die beiden Mädchen in den Händen tragen, und die Ranken und Palmetten, welche von dem Hals und Leib der Erichthoniosschlange auszugehen scheinen. Dieser Umstand veranlaßte O. Jahn zu der Annahme, daß die Mädchen beim Blumenpflücken von der Schlange überrascht worden wären und daß wir es mit einer im Übrigen spurlos untergegangenen Version des Kychreus-Mythos zu thun hätten. Indessen scheint es mir die weitaus naheliegendste und einfachste Annahme, daß die Erichthoniosschlange von Zweigen und Blumen überdeckt in der Kiste lag und daß die Mädchen neugierig die Zweige aufgehoben und nun noch in den Händen halten. In der Litteratur kann ich diesen Zug freilich augenblicklich nicht nachweisen; aber sollten in einer so einfachen Sache wirklich litterarische Nachweise für nötig erachtet werden?

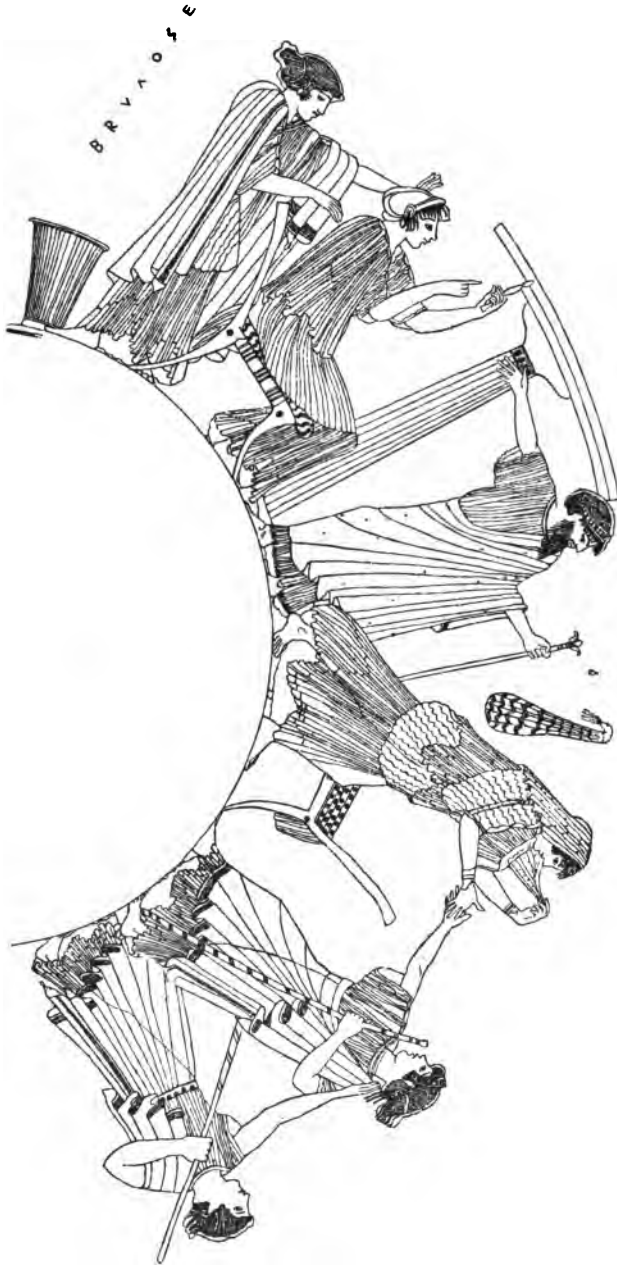
Der dritte der oben aufgezählten Fälle, freie Erfindung eines Pendants zu einem alten Typus, ist weitaus der seltenste: er stellt an das Erfindungsvermögen des Künstlers die größten Anforderungen. Ein sicheres Beispiel dafür glaube ich in einer Schale desselben Malers Brygos anführen zu können<sup>22)</sup>. Die

<sup>22)</sup> Mon. e. Ann. d. Inst. 1856 T. XIV. Wiener Vorlegebl. Ser. VIII Taf. 3. Vgl. Heydemann a. a. O. S. 10. Urlichs a. a. O. S. 4.



eine Seite zeigt das Parisurteil nach dem bekannten Typus; hingegen ist die Darstellung der anderen Seite (vgl. d. nebenstehende Abbildung) ohne jede Analogie und hat der Deutung bisher große Schwierigkeiten gemacht; unter allen Erklärungsversuchen hat der letzte von Urlichs den meisten Beifall gefunden, doch will mir scheinen, daß ihm sehr gewichtige Bedenken entgegenstehen, wenn auch Urlichs gewiß recht daran thut, eine enge Beziehung zu der Darstellung der Vorderseite zu postulieren.

Der Vorgang im allgemeinen ist auf den ersten Blick klar; zwei Gestalten treten in ein Gemach ein, wo ihr Erscheinen großes Erstaunen und große Aufregung hervorruft. Urlichs' Verdienst ist es erkannt zu haben, daß der erste dieser Männer, der eiligen Schrittes freudig eintritt, dieselbe Figur sein muß, wie die Hauptperson der Vorderseite, Paris, und daß Brygos dies durch die im allgemeinen gleiche Gewandung, ionischen Chiton und Himation, und vor allem durch das ganz gleiche Scepter, daß er in der Hand trägt, angedeutet hat. Schwieriger ist das Urteil über die ihm folgende, leider zum größten Teil ergänzte Gestalt, welche die rechte Hand auf seine Schulter legt und ihn vorwärts zu schieben scheint. Nicht einmal das läßt sich mit Bestimmtheit sagen, ob wir eine Frau oder einen, wie Paris, mit ionischem Chiton bekleideten Mann vor uns haben. Wenden wir uns zu den im Gemach befindlichen Personen. Die Hausherrin — denn als solche bezeichnet sie der Schleier wie ihre ganze Erscheinung — ist von ihrem Sessel, auf dem sie noch eben dem spinnenden Mädchen gegenüber gesessen hat, aufgesprungen, eilt dem eintretenden Paris entgegen und reicht ihm die Hand, die dieser freudig ergreift. Der Hausherr hingegen, der durch Scepter und Diadem gekennzeichnet hinter seiner Gattin steht, hebt erstaunt die rechte Hand und scheint noch unschlüssig, welchen Empfang er dem Ankömmling zu teil werden lassen soll. Zwei weibliche Figuren schließten links die Darstellung ab, die erste, mit einer Haube bekleidet, sitzt auf einem Stuhle und spinnet; sie blickt, ohne sich in ihrer Arbeit unterbrechen zu lassen, die Eintretenden an. Ganz anders ist das Gebaren des zweiten Mädchens. Sie will — wie die Richtung



ihrer FüÙe zeigt — das Gemach verlassen, aber noch einmal wendet sie den Kopf zurüÙk und streckt mit einer Gebärde des Abscheus und Entsetzens die Arme gegen Paris aus. Es sind also sehr verschiedene Empfindungen, welche das Eintreten des Paris bei den im Gemache Anwesenden erregt: helle unverhohlene Freude bei der Hausfrau, Zweifel und Bedenken bei dem Hausherrn, Neugierde bei dem einen, Entsetzen bei dem zweiten Mädchen. Urlichs sieht den Moment dargestellt, wo Paris von Aineias geleitet in den Palast des Menelaos eintritt, eine Scene, für welche die moderne Archäologie eine unbegreifliche Vorliebe hat, während sie der antiken Kunst fast völlig fremd geblieben ist und das aus guten Gründen. Die Frau also ist nach Urlichs Helena, der Mann Menelaos, die Dienerinnen Elektra und Penthalis, oder auch die Schwester der Helena, Timandra, und eine Dienerin Euopis (nach der Hieronvase). Aber ist es denkbar, daß jemals ein antiker Künstler, und nun gar ein Künstler des fünften Jahrhunderts, diesen Vorgang so dargestellt habe? Wie kann Helena, mag auch die Liebesleidenschaft beim Anblick des Paris noch so jäh und mächtig in ihr auflodern, so aller Sitte und Scham vergessen, daß sie aufspringt und dem Fremdling die Hand reicht — dem Fremdling, dessen Namen und Herkunft sie noch nicht einmal kennt, — denn man weiß doch, daß eine Handreichung bei den Griechen ganz etwas anderes ist, als bei uns, daß sie nicht etwa eine conventionelle Form der Bewillkommung, sondern eine Liebkosung ist, die sich nur nahe und lange Befreundete erweisen. Und nun vergleiche man die Haltung der Helena auf anderen Darstellungen des fünften Jahrhunderts, z. B. auf den beiden Hieronvasen mit dem Raub der Helena, man beachte, wie sie dort scheu und fast züchtig dem Verführer folgt, und man wird zugeben müssen, daß ihr Gebaren auf dieser Vase dem antiken Beschauer nicht naiv, sondern unanständig erschienen wäre. Nicht minder anstößig ist aber auch das Benehmen des vermeintlichen Menelaos. Wie sonderbar muß es jeden Griechen berühren, daß er den Fremdling nicht bewillkommt<sup>23)</sup>; welche Verletzung der Pflicht

<sup>23)</sup> Wie Urlichs aus der Haltung des angeblichen Menelaos schließt

der Gastfreundschaft; denn er kann doch jetzt noch nicht wissen, welche Gefahr ihm der Ankömmling bringt. Und ist es ferner erhört, daß fremde unbekannte Ankömmlinge statt in den Saal in das Frauengemach geführt werden? denn dieses ist doch auf der Vase wie durch die arbeitenden Mädchen so namentlich durch die an der Wand hängende Haube der Hausfrau deutlich genug charakterisiert. Seltsam muß es auch berühren, Aineias und Paris ohne Waffen ohne Reisehut in der Fremde umherirren zu sehen, während wir beide auf den sicheren älteren Darstellungen vom Raub der Helena entweder in völliger Rüstung, oder mit Petasos und Schwert oder Lanze<sup>24)</sup> finden. Und nun gar das Gebaren der einen „Dienerin“. Sie muß mit übernatürlichem Scharfsinn begabt sein, um gleich beim ersten Anblick dem Paris anzumerken, daß er gekommen ist, ihre Herrin zu entführen. Diesen Bedenken gegenüber wird wohl die Urlichs'sche Deutung aufzugeben sein. Nicht in den Palast des Menelaos, sondern in sein Vaterhaus tritt hier Paris ein. Seine Mutter Hekabe eilt ihm freudig entgegen; Priamos aber steht zweifelnd. In ihm kämpft die Vaterliebe mit der Furcht vor dem Schicksalswort, daß Paris ihm und seinem Volk Verderben bringe. Die beiden Mädchen sind Töchter des Priamos. Unverkennbar ist Cassandra, die, da sie Paris zurückkehren und jetzt das Verderben gewiß sieht, das Gemach verläßt mit allen Zeichen des Schreckens und Entsetzens. Das spinnende Mädchen ist nicht näher charakterisiert. Möglich, ja wahrscheinlich, daß Brygos hier Polyxena darstellen wollte, deren Gestalt in anderen Sagen am meisten ausgebildet und deren Tod eng mit Iliions Fall verknüpft ist. Die Gestalt aber, welche hinter Paris schreitet und ihn ins Vaterhaus zurückführt, ist Niemand anders, als Aphrodite selbst; Brygos hat ihr mit Absicht

---

kann, daß er „mit königlicher Würde die Pflicht des Gastfreundes übe“, ist mir unverständlich.

<sup>24)</sup> An der ausländischen Kleidung und den Lanzen erkennt der ältere Miltiades die Dolonker als Fremde. Herodot VI 35 *ὁρίων τοὺς Δολόγκους παριόντας ἐσθῆτα ἔχοντας οὐκ ἑγχωρήην καὶ ἀλχημῆς προσεβύσατο καὶ σφί προσελθοῦσι ἐπηγγείλατο καταγωγὴν καὶ ξένηα.*

dieselbe Gewandung gegeben, wie auf der Vorderseite beim Parisurteil. Um den Preis der Schönheit zu erlangen, hat ihm Aphrodite den Besitz der Helena versprochen; die notwendige Vorbedingung dazu ist die Rückkehr ins Vaterhaus, und so sehen wir Aphrodite selbst ihn unter ihrem göttlichen Schutz ins Vaterhaus zurückgeleiten.

Mit der uns geläufigen Vorstellung von des Paris Rückkehr ins Vaterhaus stimmt diese Darstellung nun freilich nicht. Wir haben uns einmal gewöhnt, die Fassung der Sage, wie sie im attischen Drame vorlag, für alt und ursprünglich zu halten. Allein es läßt sich leicht erkennen und soll unten (s. den Excurs: die Jugend des Paris) ausführlich bewiesen werden, daß die Sage von Paris Aussetzung und Wiedererkennung vielleicht erst im fünften Jahrhundert erfunden, jedenfalls aber dem Epos fremd ist. Brygos aber folgt natürlich der epischen Fassung der Sage.

Daß es nun Brygos selbst war, der diese Scene zuerst künstlerisch gestaltet hat und zwar eben in der Absicht sie als Gegenbild zum Parisurteil zu verwenden, schliesse ich zunächst aus dem Umstand, daß dieselbe sowol auf schwarzfigurigen wie auf rotfigurigen Vasen sonst völlig fehlt und überhaupt nur auf dieser Vase vorkommt. Doch gebe ich das Trügerische dieser Argumentation zu, obgleich bei der Fülle der zu Tage gekommenen Vasen vorausgesetzt werden darf, daß uns die meisten wirklich populären und verbreiteten Typen vorliegen. Allein mehr Gewicht glaube ich auf folgende Erwägung legen zu sollen. Die Darstellung ist einmal eminent dramatisch und einheitlich und zeichnet sich weiter dadurch aus, daß alle sechs Personen vortrefflich charakterisiert sind und keine derselben entbehrt werden kann; bei Typen jedoch, die schon früher entstanden, aber erst im fünften Jahrhundert im dramatischen Sinne umgestaltet sind, pflegt entweder diese Einheit zu fehlen, oder das Einfügen der Flickfiguren fühlbarer zu sein. So hängen doch bei der Entführung der Helena die Schwestern und die Alten oder auf der andern Vase Aphrodite und Peitho viel loser mit der Haupthandlung zusammen, als hier Cassandra und Polyxena. Jene kann man unbeschadet wegnehmen, man stellt dadurch nur den ursprünglichen Typus in seiner Ein-

fachheit her. Dafs aber die Scene der Brygosschale je in kürzerer Gestalt, etwa nur aus Paris, Aphrodite, Priamos und Hekabe bestanden habe, ist schwer zu glauben. Hätte sie aber aus mehreren Figuren schon in der archaischen Kunst bestanden, so wäre der einheitliche Charakter im Vergleich mit anderen archaischen Werken, z. B. der Amphiarosvase, auffallend. Es kommt hinzu, dafs der Vorgang an sich zu unbedeutend ist, zu wenig sagenstofflich Interessantes, zu wenig wirkliche Handlung enthält, um die archaische Kunst zu interessieren; mit einem Wort, dafs er eben erst durch die Zusammenstellung mit dem Parisurteil bedeutsam wird.

Noch augenfälliger ist das Verfahren bei einem Krater des Hieron, weil sich hier die Elemente, aus denen die neue Scene gebildet wird, mit Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen. Ein bekannter und beliebter Typus stellt die Gesandtschaft an Achilleus vor; er besteht aus fünf Figuren, Achilleus Phoinix Diomedes Aias und Odysseus. Auf einem kleinen aus Attika stammenden Aryballos des Berliner Museums<sup>25)</sup>, die uns wahrscheinlich den Typus in seiner reinsten und ursprünglichsten Gestalt repräsentiert, sitzt Achilleus zwischen Aias und Odysseus, während Diomedes und Phoinix mit einander sprechen. Auf dem bekannten Krater des Louvre<sup>26)</sup> ist als Gegenstück zu dieser Scene ein alter Typus, die von Thanatos und Hypnos getragene Leiche des Sarpedon, also eine bald darauf folgende Episode der Ilias gewählt. Hieron<sup>27)</sup> hingegen schafft sich selbst ein neues Gegenstück, die Veranlassung des ganzen Konfliktes, die Wegführung der Briseis; er bedient sich dazu eines alten, aber für eine andere Scene geschaffenen Typus, der Darstellung des Raubes

<sup>25)</sup> Dieselbe wird zusammen mit einer kleinen aus Boiotien stammenden schwarzfigurigen Vase, die nur die beiden Hauptfiguren Achilleus und Odysseus zeigt, in dem laufenden Jahrgang der Arch. Zeit. von mir veröffentlicht werden.

<sup>26)</sup> M. d. I. VI 21, vgl. Thanatos S. 4. Die von Luckenbach a. a. O. S. 619 als  $\beta$  besonders aufgezählte Vase ist zweifellos mit diesem Krater identisch. Der Beschreiber hat den verhüllten Achilleus für weiblich gehalten und als Penelope erklärt.

<sup>27)</sup> M. d. I. VI tav. XIX. vgl. oben S. 58.

der Helena. An Stelle der Helena setzt er Briseis, an Stelle des Aineias den einen Herold, Talthybios. An Stelle des Paris müßte also Eurybates treten; da ihm aber die im Typus gegebene Haltung des Paris, die Art, wie er Helena an der Hand faßt und den Kopf nach ihr umwendet, für einen Herold nicht geziemend erscheinen mochte, so setzt er an Stelle des zweiten Herolds Agamemnon selber, wobei ihm, wie Brunn (A. d. I. 1858 p. 375) scharfsinnig hervorhebt, die Iliasstelle *A* 184

*ἐγὼ δὲ κ' ἄγω Βρισηίδα καλλιπάρηον  
αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας*

zu statten kam. Was in der Ilias nur gedacht wird, ist hier als wirklich geschehen angenommen und dargestellt, bekanntlich eine öfter beobachtete Erscheinung<sup>28)</sup>. Nun hatte aber Hieron für die eine Seite nur drei, für die andere fünf Figuren. Um die Symmetrie herzustellen, nimmt er aus der Gruppe *πρῆσβεία* die eine Figur, den Diomedes, auf die andere Seite hinüber, und es wird nun diesem die Haltung des Aineias gegeben; so schreitet nun Diomedes hinter Talthybios her, dreht aber den Kopf zu der Gruppe der anderen Seite zurück und leitet so die Aufmerksamkeit des Beschauers zu der Rückseite über, wo ja in der That das Zelt des Achilleus, freilich in einem späteren Moment, als Ort der Handlung vorauszusetzen ist. Von dieser Darstellung der Hieronvase ist nur noch ein Schritt zu der Trinkschale des britischen Museums<sup>29)</sup>, auf welcher mit der Gruppe der von zwei Herolden weggeführten Briseis der trauernd dasitzende und von Diomedes und Phoinix getröstete Achilleus, also Elemente aus dem Typus der *πρῆσβεία*, zu einer Scene vereinigt sind.

Schon das allmähliche Aufkommen solcher Zusammenstellungen von Szenen muß uns davor warnen, eine allzu sehr zu-

<sup>28)</sup> Das bekannteste Beispiel ist die von Aischylos im Anschluß an *X* 551 erfundene Wägung von Hektors Leichnam, die aus Aischylos in spätere Kunstdarstellungen eindringt, vgl. Kap. IV.

<sup>29)</sup> Br. Mus. 831. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. E. F. Overbeck, Her. Gall. XVI 3.

gespitzte Pointe, eine gar zu feine Beziehung in die Auswahl und Gruppierung der Darstellungen zu legen. Wie ja überhaupt das Gesuchte und Zugespitzte dem einfachen und schlichten Geist des fünften Jahrhunderts widerspricht, so dürfen wir am wenigsten tiefe und versteckte Gedanken bei schlichten attischen Werkmeistern voraussetzen.

Anders lautet das Urteil von Brunn. Nach seiner Anschauung, die er vor kurzem im dritten Heft seiner Troischen Miscellen (Ber. d. bayer. Akad. d. Wissenschaften 1880 S. 167 f.) ausführlich dargelegt hat, haben die Vasenmaler in der Auswahl und Zusammenstellung der Szenen einen Tiefsinn und einen Gedankenreichtum entwickelt, wie Pindar in seinen Oden und die Tragiker in ihren Chorgesängen (s. Brunn a. a. O. S. 185) teils wirklich teils nach der Meinung einer jetzt glücklich überwundenen Interpretationsmethode gezeigt haben. Wir werden von Brunn belehrt: erstens S. 184, dafs „die Vasenmaler nicht jede beliebige Scene des troischen Krieges (und also doch auch der übrigen Sagenkreise) darstellten, selbst wenn dieselbe an sich in der Schilderung eines epischen Dichters die Elemente für eine künstlerische Konzeption darbot, sondern in ähnlichem Sinn wie die Tragiker mit Umsicht und im Hinblick auf die Gesamtentwicklung des Sagenkreises dasjenige auswählten, was über die äufsere Gestaltung der Darstellung hinaus der Phantasie eine reichere Anregung bot“ oder, wie der Lehrsatz an einer anderen Stelle S. 186 in kürzerer Formulierung lautet, „dafs nur Kern- und Knotenpunkte der Sage in der älteren und mittleren Vasenmalerei eine typische Geltung erlangt haben“. Wir lernen zweitens S. 185, dafs derselbe feine poetische Sinn auch in der Verbindung verschiedener Szenen auf einem und demselben Gefäfse in nicht geringerem Mafse vorauszusetzen ist, dafs dabei nicht etwa reine Willkür, sondern (wenigstens bei sorgfältiger ausgeführten Gefäfsen) ein einheitlicher zusammenfassender Grundgedanke mafsgebend war, dafs zwar ausnahmsweise auch die Scene der einen Seite die fast unmittelbare Fortsetzung der anderen bildet, dafs aber in den weitaus meisten Fällen der Zusammenhang nicht in dem Stofflichen des Inhaltes, sondern in poetischen Beziehungen



anderer Art zu suchen ist, Beziehungen, bei denen es sich zu meist um dieselben einfachen Gesetze der poetischen Analogie handelt, nach denen Pindar und die Tragiker die Thaten, Schicksale und Situationen ihrer Helden durch verwandte Thaten, Schicksale und Situationen in ein helles Licht zu setzen lieben. Das Beobachten dieser beiden Grundsätze ist das Merkmal der „höheren, mit klassischem Ausdruck als *divinatio* bezeichneten Kritik“; der niederen Kritik, die auch S. 185 als banausischer Standpunkt bezeichnet wird, gehen sie ab. Da hier von hochangesehener Seite Anschauungen vertreten werden, die den in diesen Abhandlungen niedergelegten Beobachtungen diametral entgegengesetzt sind; da sie außerdem direkt an eine gegen mich gerichtete Polemik anknüpfen, so kann ich nicht umhin, sie hier einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Es wird dabei, da bei so total verschiedenen Grundanschauungen eine Verständigung kaum zu hoffen ist, wenigstens eine scharfe Präzisierung des Gegensatzes herauskommen.

Es wird sich empfehlen zuerst mit Brunns zweitem Lehrsatz zu beginnen, auf dessen systematische Behandlung er freilich vorläufig verzichtet hat, für den er aber einige Beispiele anführt. Hier wo uns greifbare Resultate vorgelegt werden, dürfen wir hoffen, für den Wert der höheren Kritik durch eingehende Prüfung derselben den besten Maßstab zu finden. Beginnen wir mit der von Brunn im Anhang unter dem Titel „eine Achilleis“ besprochenen (jetzt im Louvre befindlichen) Trinkschale des Duris<sup>30)</sup>. Das Innenbild stellt Eos mit der Leiche des Memnon dar, auf beiden Außenbildern ist je ein Zweikampf, beide Mal in Gegenwart zweier Götter, dargestellt. Die einzelnen Figuren sind durch Beschriften bezeichnet. Hier dringt Aias unter dem Beistand der Athena mit langem Speer auf Hektor ein, der aufs Knie gesunken ihm das Schwert zu seiner Verteidigung entgegenstreckt, während Apollo bereits zu seinem Schutze herbeieilt. Dort flieht Alexandros vor Menelaos. Artemis steht auf Seiten

<sup>30)</sup> Fröhner, *Choix de vases grecs* pl. 2—4. Wiener Vorlegebl. Ser. VI Taf. 7.

des Alexandros, hinter Menelaos kommt eiligen Schrittes eine Göttin herbei, sie allein von allen Figuren der Vase ohne Namensbeischrift. Sie ist mit Haube, Chiton und Himation bekleidet, in der linken Hand hält sie eine Blume, mit der Rechten faßt sie die rechte, das Schwert haltende Hand des Menelaos, als wolle sie dieselbe festhalten und am Stofs verhindern, ein Umstand, den Brunn übersehen hat. Zwei Kämpfe der Ilias also, und zwar obendrein die beiden einzigen Zweikämpfe, die auf Grund gegenseitiger Herausforderung inmitten der beiden zuschauenden Heere stattfinden, die beide nicht zu Ende gekämpft, sondern in dem Augenblick unterbrochen werden, als sich das Glück des Kampfes auf Seiten des Achäers neigt. Bedarf es für solche Zusammenstellung noch einer besonderen Rechtfertigung? ist aber nicht damit auch alles gesagt, was Duris durch diese Parallelsierung ausdrücken wollte? Ich weiß nicht, ob die höhere Kritik diese beiden Zweikämpfe der Ilias für Kern- und Knotenpunkte der Sage hält, die der Phantasie eine reichere Anregung darbieten. Brunn spricht sich darüber nicht aus, da er aus anderen Gründen die Deutung verwirft; freilich basiert dieselbe auf den zweifellos echten und intakten Namensbeischriften, „aber“, so sagt Brunn, „in einem Kunstwerk muß in erster Linie das, was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht, für die Erklärung bestimmend sein, und kein beigefügter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern, auf unserer Vase aber sind“, meint Brunn, „die Unterschiede, die wir in den Zweikämpfen des Aias mit Hektor und des Menelaos mit Paris bei Homer finden, so bedeutend, daß es auch bei der Annahme des größten Maßes künstlerischer Freiheit nicht mehr möglich ist, in den beiden Bildern eine Darstellung der durch die Beischriften bezeichneten homerischen Szenen anzuerkennen. Andererseits kommen wir immer mehr davon zurück, wo eine solche Übereinstimmung fehlt, zu dem Auskunftsmittel zu greifen, daß eben der Maler einer anderen, uns nicht mehr zugänglichen Version gefolgt sei. Denn diese andere Version würde hier im Grunde einer Vernichtung der Substanz der homerischen Dichtung gleich kommen. Das

für den vorliegenden Fall im Einzelnen nachzuweisen“, so schließt Brunn, „halte ich für überflüssig, genug, daß eine Deutung der Bilder auf Grund der Inschriften nicht möglich ist.“ Ich kann mich diesen Sätzen gegenüber darauf beschränken, auf die treffenden Bemerkungen von Luckenbach a. a. O. S. 517 zu verweisen, der richtig und schön zeigt, wie die Darstellung in allem Wesentlichen allerdings mit der Ilias übereinstimmt, und mehr als eine Übereinstimmung im Wesentlichen haben wir bei Kunstwerken des fünften Jahrhunderts überhaupt nicht zu erwarten. Hinzuzufügen ist nur, daß Duris sehr mit Absicht dem Hektor ein großes, recht in die Augen springendes Schwert gegeben hat. Es ist dasselbe, das nach dem Zweikampf Aias als Geschenk erhält und mit dem er sich später den Tod giebt. Es wäre also doch nicht so ganz überflüssig gewesen, wenn Brunn uns im einzelnen nachgewiesen hätte, warum eine Deutung der Bilder auf Grund der Inschriften nicht möglich sei. Bis jetzt scheint mir dieser Nachweis noch nicht erbracht, während die Unhaltbarkeit der in den troischen Miscellen aufgestellten neuen Erklärung ohne große Mühe gezeigt werden kann. Diese neue Deutung sieht in den Bildern der Außenseite hier den Kampf des Achilleus mit Kyknos, dort den mit Hektor dargestellt, diesen im Beisein von Thetis und Artemis, jenen im Beisein von Athena und Apollo. Hierdurch treten die Darstellungen der Außenseite in Zusammenhang mit dem Innenbild und „die Verherrlichung des Achilles in seinen drei berühmtesten Kämpfen ist also das Grundthema, das gewissermaßen in trilogischer Gliederung entwickelt wird“ oder auch „zu den beiden Außenbildern als Strophe und Antistrophe wird das Innenbild als Epode hinzugefügt.“ Und dieselben Kämpfe habe ja auch Pindar Ol. II. 145 zusammengestellt; gewiß, und auch Isthm. IV. 49, nur daß dort noch Telephos hinzukommt. Bei dieser Auffassung wird nur ganz außer Acht gelassen, daß die Gegenwart der Götter auf seiten des Fallenden und des Fliehenden jedem Beschauer die Garantie für die Rettung der Bedrohten giebt; denn die dem Tode unrettbar Verfallenen verläßt der Gott (*λίπεν δέ μιν Φοῖβος Ἀπόλλων*). Allein Kyknos und Hektor fallen doch beide. Ganz unmöglich endlich ist die

Deutung der unbenannten Göttin auf Thetis; wie sollte sie dazu kommen, den Achill an der Tötung des Kyknos zu verhindern?

Und noch ein Wort über die voreilige Annahme falscher Namensbeischriften. Wenn man auf dem banausischen Standpunkt steht, in den attischen Vasenmalern *βαναυσοί*, freilich solche des fünften Jahrhunderts zu sehen, die aus ihrem Homer und der ganzen bunten Heldensage mit freier Hand schöpfen, ohne viel nach geheimen Bezügen zu fragen, so wird mans begreifen, daß auch einmal, wenn auch verhältnismäßig selten, eine falsche Namensbeischrift mit unterläuft<sup>31)</sup>. Wenn man aber dem attischen Vasenmaler eine geistige Thätigkeit zuschreibt, wie dem tragischen Dichter bei Abfassung einer Trilogie, so ist es mir völlig ungreiflich, wie überhaupt den Figuren falsche Namen beige-schrieben werden konnten. Denn entweder schreibt der Maler selbst die Namen: wie ist es dann möglich, daß er seine eigenen tiefen Gedanken vergessen hat? Oder er läßt sie durch einen Gehilfen schreiben: dann frage ich aber, wie kommt dieser zu total falschen Bezeichnungen und wie ist es möglich, daß ein Maler vom Schlage des Duris es zuläßt, daß die Schöpfungen seines poetischen Sinnes durch die Dummheit und Nachlässigkeit eines Gehilfen vernichtet werden<sup>32)</sup>? Warum schult und beauf-

<sup>31)</sup> In den sehr seltenen Fällen, wo falsche Namensbeischriften sicher nachgewiesen sind, hat es damit meist seine eigene Bewandnis. Wenn auf der bekannten Amphora (Raoul Rochette M. I. LXXI 2, Overbeck Her. Gall. XIII 7) die Namen **TEVAMON** und **TEVKROS** vertauscht sind, so erklärt sich das aus dem gleichen Aussehen der drei ersten Buchstaben. Verschreibungen wie **ΘΗΛΕΥΞ** statt **ΓΗΛΕΥΞ** (Stephani Comptes rendu pour l'année 1877 V, 6), die ebenso gut auf ein Versprechen oder Verhören zurückgeführt werden könnten, begegnen uns Allen auch heute.

<sup>32)</sup> Auf diese Frage wird uns auch in den Troischen Miscellen II S. 95 (Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1868) keine Antwort zu teil, wo es heißt: „Wir werden wenigstens als möglich zugeben müssen, daß zuweilen eine fremde Hand die Inschriften hinzufügte, wenn es sich nicht etwa gar noch herzustellen sollte, worauf einzelne Spuren hindeuten, daß es in den größeren Fabriken besondere Schriftmaler gab, wie heutzutage neben den Kupferstechern besondere Schriftstecher. Dadurch aber waren dem Irrtum und den Mißverständnissen die Wege hinlänglich geebnet.“

sichtigt er auch seine Leute nicht besser. Es ist doch gerade so, als wenn Sophokles es zuliefse, daß sein Schauspieler in der Rolle des Aias die Maske des Herakles aufsetzte. Über diesen Punkt also erwarte ich Aufklärung von der höheren Kritik; denn ich für meine Person könnte mir ein solches Versehen, nur aus einem ganz heimtückischen Charakterzug des Duris erklären, der Vexierrätsel für die attischen Epheben bei ihren Symposien und für die höheren archäologischen Kritiker bei ihren Übungen malen wollte.

Das zweite Monument, auf das die höhere Kritik angewendet wird, ist die Iliupersis des Brygos<sup>39)</sup>. Der unbefangene Betrachter glaubt in dem Innenbild nur eine hübsche Erfindung des Malers vor sich zu haben, eine Kredenzscene, wie sie für die Dekoration der Trinkschale so besonders paßt. Hier hat Brygos Briseis und einen Alten gewählt, der durch keine Namensbezeichnung bezeichnet ist. Am wahrscheinlichsten ist es, daß Phoinix gemeint ist, denn die aufgehängten Waffen deuten auf Krieg und werden am einfachsten als Andeutung eines Zeltes gefaßt, und Briseis wird man sich ja auch am liebsten im Zelt des Achilleus vorstellen. Heydemanns Deutung (Iliupersis S. 27) auf Peleus wäre ja an sich möglich, und wenn der Name beigeschrieben wäre, müßten wir uns mit ihr zufrieden geben, wobei es ganz gleichgültig ist, ob dieser Zug irgendwo in der Litteratur vorkommt oder nicht; genug, daß Brygos sich gedacht hätte, daß Briseis zuletzt nach Phthia zum Peleus kommt. Da aber der Name nicht beigeschrieben ist, so liegt es näher, sich Briseis da zu denken, wo sie die poetische Tradition und die Volksvorstellung zunächst kennen, im Zelt des Achilleus. Also Phoinix und Briseis hat Brygos hier als Innenbild gewählt, aber ebenso gut hätte er Achilleus und Briseis oder Neoptolemos und Hermione oder Menelaos und Helena oder jeden beliebigen troischen Heros mit seiner Gattin, Geliebten oder Mutter darstellen können. Zu der Außenseite, der Darstellung der Iliupersis, steht also das Mittelbild nur insofern in einer laxen

---

<sup>39)</sup> S. oben Kap. II S. 61—71.

Beziehung, als die Personen demselben Sagenkreis entnommen sind. So denkt der unbefangene Beschauer von seinem banausischen Standpunkt aus, die höhere Kritik aber erkennt vermittelst der ihr innewohnenden *divinatio*, daß Briseis dem Peleus die Geschichte von Iliions Untergang erzählt; und „was sie erzählt, das sehen wir in dem Außenbilde wirklich dargestellt, und da Briseis es ist, welche es schildert, so tritt zugleich vor unsere Phantasie die Gestalt des Achilles, der zwar an dem Schlusse der Katastrophe nicht selbst, sondern nur durch seinen Sohn teil nahm, aber das Ende durch seine früheren Thaten vorbereitet hatte. So erweitert sich die Darstellung der Schale des Brygos von einer Iliupersis zur Idee einer ganzen und vollen Ilias“. Man wird nicht umhin können, den Scharfsinn, der das Alles aus der einfachen Figur eines einschenkenden Mädchens mit der Beischrift Briseis herausliest, zu bewundern, auch wenn man nicht gerade den Standpunkt des Malers beneiden wird, der sich die bedenklichste und zweischneidigste Aufgabe gewählt hat, eine Erzählungsscene zu malen. In der That, wenn wirklich die attische Kunst im fünften Jahrhundert sich über die Aufgabe der Malerei so unklar war, so kann ich sie nur bedauern. Den Ausdruck der Erzählenden, den Eindruck des Erzählten wiedergeben, das kann und soll die Kunst und thut es in der bei ihr so beliebten Darstellung der Botenberichte, aber den Inhalt des Erzählten, den muß der Zuschauer erraten, und ich glaube immer, daß die gute Kunst so wenig wie möglich zu erraten übrig lassen sollte. Wie liebenswürdig war nicht das Bild des Brygos, Briseis mit der ganzen Anmut eines attischen Mädchens schenkt dem Phoinix oder auch meinetwegen dem alten Peleus ein. Nun aber soll ich mir auf einmal vorstellen, daß das Mädchen etwas erzählt — wovon ich durchaus Nichts sehe, denn weder spricht das Mädchen noch hört der Alte; ich soll mir aber auch vorstellen, was es erzählt, die Zerstörung Iliions und, wenn ich die Schale umkehre, sehe ich Episoden dieses Vorgangs dargestellt; noch mehr: bei dem Namen Briseis soll ich an Achilleus denken; und was soll ich nicht Alles! welch ein Gewirr von

halbfertigen Vorstellungen ist an Stelle des einheitlichen Bildes getreten; doch wahrlich nicht das Bild einer ganzen und vollen *Ilias*, sondern unklare Reminiscenzen. Warum mußte auch Brygos mir eine ganze Geschichte erzählen wollen, was er doch nimmermehr vermag; und warum mußte mir, da ers wenigstens so that, daß man es nicht merkte, die höhere Kritik über seine Gedanken die Augen öffnen.

Ich kann diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne um sichere Feststellung der Indicien zu bitten, an denen man erkennen kann, wann wir uns vorzustellen haben, daß im Innenbild erzählt wird, was auf den Außenbildern dargestellt ist, und wann nicht. Soll ich mir z. B. denken, daß auf der Theseusschale des Euphronios Theseus der Amphitrite die Abenteuer erzählt, die wir auf der Außenseite dargestellt sehen, oder daß auf der Eurystheusvase desselben Meisters die Hetäre dem athenischen Mann den Mythos vom Herakles erzählt, oder auf der Satyrvase des Duris Chrysis der Zeuxo von dem Satyrspiel an den letzten Dionysien oder Achilleus der Diomedee von seinen jugendlichen Reitübungen in Phthia? Denn was sind diese Deutungen anders als die einfache Konsequenz jener neuen Erklärung der Brygosschale?

Vom Standpunkte dieser höheren Kritik aus bestreitet nun Brunn auch die zuletzt von mir (Thanatos S. 7) vertretene Deutung der Darstellung des Pariser Kraters<sup>34)</sup> auf den von Hypnos und Thanatos getragenen Sarpedon und hält an seiner eigenen, früher aufgestellten Deutung auf Memnon<sup>35)</sup> fest. Ich bekenne allerdings geglaubt zu haben, daß Brunn seine damalige Argumentation längst aufgegeben habe, und ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten derselben nicht mehr am Platze sei; da er aber zu meiner Überraschung noch heute an derselben festhält und sogar die Geltung als höhere Methode für dieselbe beansprucht, so nötigt er mich, das Versäumte nachzuholen.

Auf dem schon oben (S. 95) gelegentlich erwähnten Krater ist auf der einen Seite die Gesandtschaft an Achill, auf der andern

<sup>34)</sup> M. d. I. VI 21. vgl. J. Lessing *de mortis apud veteres figura* p. 39. Luckenbäch a. a. O. S. 619.

<sup>35)</sup> A. d. I. 1858 p. 372 a.

die von Hypnos und Thanatos getragene Leiche eines Kriegers dargestellt. Brunn erklärt also, daß der Künstler nicht zwei unmittelbar auf einander folgende Szenen vereinigt habe, — dies geschehe überhaupt selten — sondern sich durch die poetische Analogie habe leiten lassen.

Der „Grundgedanke“ der Vase wird nun folgendermaßen entwickelt:

*L' eccesfo dell' ira del Pelide richiama sopra di se la vendetta divina; non vien espiata, se non colla morte del divino eroe.*

Brunn mag es mir verzeihen, wenn ich ihn schon hier unterbrechen muß: „Das Übermaß des Zornes des Peliden ruft die göttliche Rache wach?“ Wie seltsam! Waren es nicht die Götter selbst, die ihn zum Zürnen aufgestachelt und in seinem Groll unterstützt haben? Hat nicht Athena selbst zu ihm gesagt, als er den Agamemnon töten wollte A 211:

*ἀλλ' ἢ τοι ἔπειν μὲν ὀνειδισον ὡς ἔσεται περ,  
ὣδε γὰρ ἐξερῶ, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·  
καὶ ποτέ τοι τρις τόσσα παρέσσειται ἀγλαὰ δῶρα  
υβριος εἶνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν.*

Hat ihm nicht seine Mutter, die zukunftskundige Thetis, selbst geboten A 421:

*ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισιν  
μήνι' Ἀχαιοῖσιν, πολέμου δ' ἀποπαύσσο πάμπαν.*

Hat nicht Zeus selbst durch das Versprechen, den Troern Sieg zu geben, sich mit Achills Handlungsweise einverstanden erklärt? Und irgend eine Aufforderung, im Groll nachzulassen, hat doch weder Zeus noch Athena noch Thetis ihm zugehen lassen. Und nun sollen es die Götter selbst sein, die über ihn wegen des Zornes göttliche Strafe erhängen; also der Rat seiner Mutter Thetis selbst ist es, der ihm den Zorn und die Strafe der Götter zugezogen hat; und doch hat sie auch, als die Gesandtschaft der Achäer kommt, keine Warnung und keinen Rat für ihren Sohn. Ist dies nicht in der That seltsam? Aber noch seltsamer ist die



zweite Behauptung, daß nur Achills Tod die Götter versöhnen könne, das heißt also doch, daß sein Tod die Strafe für die μήνις sei. Hätte also Achilleus auf das Bitten der Gesandten nachgegeben, so wäre er leben geblieben? Dies ist wenigstens neu. Bisher glaubte man, aus den verschiedenen Stellen der Ilias, die vom Tod des Achilleus sprechen, wenigstens das eine als feststehenden Zug herauslesen zu sollen, daß ihm ein kurzes Leben beschieden sei und daß er vor Troja fallen müsse. Die einzelnen Liedersänger lassen ihn mehr oder weniger genaue Kunde davon haben (*A* 352, *Φ* 110, 275); einmal wird auch hervorgehoben, daß er durch die Heimkehr nach Phthia dem frühen Tode entgehen könne (410), ein ander Mal, daß ihm bestimmt sei, unmittelbar nach Hektor zu fallen, und sehr schön wird Achill dadurch in den Konflikt gestellt, entweder den Freund ungerächt zu lassen oder die Rache mit dem eigenen Leben zu erkaufen (*Σ* 95); allein daß der Zorn gegen Agamemnon dem Achill das Leben kostet, das habe ich niemals bei einem alten Dichter gelesen und bin sehr gespannt, die Quellen, aus denen diese für Sagengeschichte so wichtige Entdeckung stammt, kennen zu lernen. Bisher nahmen selbst diejenigen Forscher, welche an einem einheitlichen Grundgedanken der Ilias festhalten zu sollen glaubten, doch nur an, daß Achill, nachdem er durch Zurückweisung der angebotenen Versöhnung strafbar geworden sei, durch den Tod seines teuersten Freundes für die Mafslosigkeit seines Grolles büfse<sup>36)</sup>. Ob dies wirklich die Auffassung der epischen Dichter war, was bekanntlich mehr als fraglich ist<sup>37)</sup>, dies zu erörtern ist hier nicht der Ort. Es genügt zu konstatieren, daß, wenn von einer Buße des Achilleus im Epos überhaupt die Rede sein kann, dieselbe in dem Tod des Patroklos und nicht in dem eigenen Tod des Achilleus besteht. Doch hören wir weiter:

*Potea dunque l'artista, per iscogliere il tragico nodo, rappresentar quella morte stessa, ma ha preferito a fecondare, per così dire, la fantasia dello spettatore col richiamar alla mente*

<sup>36)</sup> S. Nitzsch Sagenpoesie der Griechen S. 87 u. 259.

<sup>37)</sup> Vgl. Bonitz Über den Ursprung der homerischen Gedichte S. 19.

*Ultimo fatto d' Achille, la vittoria sopra Memnone: fatto fatale che avea per conseguenza immediata la propria morte. Ma nemmeno questa vittoria stessa l'artista ci ha voluto mettere innanzi agli occhi. Caduto Memnone vittima dell'inesorabile fato, egli rientra per così dire ne' diritti accordatigli per la sua nascita divina coll' essere chiamato a nuova vita. Nè ciò che fu concesso a lui fu negato al suo avversario, eguale a lui di nascita. E così vedendo Memnone tralle braccia del Sonno e della Morte ci si presenta alla nostra fantasia pure l'immagine del Pelide, che dopo aver adempiuto il suo fato vien trasportato al soggiorno de' beati, l'isola Leuce.*

Also der Künstler hätte der Darstellung von Achills Widerstand gegen die Gesandtschaft den Tod des Achilleus gegenüberstellen können, d. h. in Brunns Sinne: der Schuld die Strafe. Aber ein solches Verfahren wäre zu banausisch gewesen, es hätte „der Phantasie über die äußere Gestaltung der Darstellung hinaus keine reichere Anregung geboten“. Also wählt er die letzte Heldenthat des Achilleus, auf die sein Tod unmittelbar folgt, die Besiegung des Memnon; aber auch diesen Kampf selbst stellt er nicht dar, auch das hätte der Phantasie noch nicht genug Anregung gegeben, sondern die Leiche des Memnon in den Armen von Schlaf und Tod. Mit diesem meisterhaften Griff regt er nun die Phantasie des in die höhere Kritik eingeweihten Beschauers zu einer ganzen Reihe von Vorstellungen an, denn derselbe sieht mit den Augen die Leiche des Memnon, im Geist aber noch viererlei 1) zurückgreifend: den Kampf zwischen Achilleus und Memnon, 2) vorgreifend: den Tod des Achilleus, 3) die Erweckung des Memnon zu neuem Leben, denn wie troisch. Misc. III p. 133 ausgeführt wird, „wenn die beiden Dämonen vielleicht auf das Geheiß des Zeus durch Hermes oder Iris zur Stelle gerufen die Überführung nach Äthiopien besorgen, so ist damit nicht nur eine äußere Verherrlichung des Helden gegeben, sondern wir sind durch das Wunderbare dieser Errettung auf das Weitere noch Ungewöhnlichere vorbereitet, daß Zeus auch dem Memnon die Unsterblichkeit verleiht“, 4) endlich erinnert man sich vermöge des Gesetzes der poetischen Analogie, daß

auch Achill auf die Insel der Unsterblichen geleitet werden wird. Dies Alles liest man, wie gesagt, vermittelt der höheren Methode aus der Darstellung der Rückseite heraus, wenn dort Memnons Leiche gemeint ist.

Und wenn, wie ich behaupte, Sarpedons Leiche dargestellt ist? Dann geschieht das Wunderbare, dafs man die Brunnschen Sätze fast wörtlich auch auf Sarpedon anwenden kann, mit dem einzigen Unterschiede, dafs der Grundgedanke dann freilich nicht mehr die von Brunn aus verborgenen litterarischen Quellen ans Licht gezogene, sondern die oben angeführte, der Ilias wenigstens nicht widersprechende und dem Drama geläufige Auffassung ist, dafs Achilleus seine Hartnäckigkeit nicht durch den eigenen Tod, sondern durch den Verlust des liebsten Freundes büfst. Im übrigen aber paßt Brunns Ausführung vortrefflich auf Sarpedon: man höre nur: „Der Künstler hätte um den tragischen Knoten zu lösen, den Tod des Patroklos selbst darstellen können; er hat es aber vorgezogen, so zu sagen, die Phantasie des Beschauers zu befruchten, indem er demselben die letzte Heldenthat des Patroklos, den Sieg über Sarpedon, den Sohn des höchsten Gottes selbst, ins Gedächtnis rief, die verhängnisvolle Heldenthat, die zur unmittelbaren Folge den eigenen Tod des Patroklos hatte. Aber auch nicht diesen Sieg selbst hat uns der Künstler vor Augen stellen wollen. Als Sarpedon dem unerbittlichen Geschick zum Opfer gefallen ist (N 441), tritt er gewissermaßen in die ihm durch seine Abstammung von Zeus angeborenen Rechte ein, indem er heroische Ehren genießt. Durch die Erinnerung an Patroklos tritt aber auch das Bild des Peliden vor die befruchtete Phantasie, wir erinnern uns, dafs das, was dem Sarpedon gebührt, auch dem gröfsern Freund seines Besiegers, obgleich er nicht von so vornehmer Geburt ist, zu teil werden wird. Und so stellt sich uns, indem wir Sarpedon in den Armen von Schlaf und Tod sehen, auch das Bild des Peliden vor die Phantasie, der, nachdem er sein Schicksal erfüllt hat, zum Aufenthalt der Seligen, auf die Insel Leuke, gebracht wird“.

Nichts liegt mir natürlich ferner, als diese Betrachtung im Ernste zur Stütze meiner Deutung auf Sarpedon verwerten zu

wollen, obgleich dieselbe vor der Brunnschen wenigstens den Vorzug hat, daß sie nicht im Widerspruch mit der Ilias und mit der Sagenanschauung des gesamten Altertumes steht. Ich will nur zeigen, daß Betrachtungen, wie die von Brunn ange-  
stellten, sich leicht in jede beliebige Form gießen lassen; gewiß der beste Beweis, daß sie durchaus nur subjektive Geltung beanspruchen können. Für mich ist maßgebend, daß nur einmal in der Poesie Thanatos und Hypnos als Träger eines Toten auftreten, und zwar des Sarpedon, daß bei dieser Gelegenheit ihr Auftreten als etwas ganz besonderes, als eine nur dem Sohne des höchsten Gottes zu teil gewordene Ehre, von dem Dichter besonders hervorgehoben wird. Wenn dem gegenüber Brunn daran festhalten will, daß diese Einführung auf Volksvorstellung beruhen müsse, so verstehe ich nicht, wie der Dichter etwas Gewöhnliches und jedem Toten zu teil Werdendes als eine besondere Auszeichnung hervorheben kann<sup>38)</sup>. Mir scheint, daß doch der poetischen Bearbeitung der Sage ein gut Stück eigener Erfindung zugeschrieben werden muß, welches von dem eigentlichen mythischen Gehalt wohl zu trennen ist; und daß andererseits die Ilias den allerdominierendsten Einfluß auf die Vorstellung des Volkes geübt hat, wird doch allgemein zugegeben. Ist es dann

---

<sup>38)</sup> Auch Kekulé (Deutsche Litteratur-Zeitung 1880 S. 382) bezweifelt „daß eine solche vereinzelte dichterische ‘Erfindung’ eine derartige Bedeutung für die bildliche Darstellung erhalten haben könne, ohne daß sie eben nur die Verwendung oder sehr leichte Umdeutung eines bereits vorhandenen mythologischen Substrats gewesen sei“. Aber was ist denn der von der gesamten antiken Kunst und zwar schon der archaischen weitaus am häufigsten dargestellte Mythos, das Parisurteil, anders, als eben solche vereinzelte dichterische Erfindung und noch dazu recht jungen Datums, sicherlich jünger, als das Sarpedonlied? Auch kann ich mir kaum vorstellen, welcher Art das vom Dichter umgedeutete mythologische Substrat gewesen sein soll. Soll es wirklich Volksvorstellung gewesen sein, daß Schlaf und Tod, zwei Personifikationen abstrakter Begriffe, die Toten in ihre Heimat tragen? Wie kommt es denn, daß dieser Zug sonst nicht wiederkehrt, daß Hera erst den Zeus daran mahnen muß? Oder tragen sie nach dem Volksglauben ihn etwa zu den Inseln der Seligen? Aber was in aller Welt berechtigt uns, diese Vorstellung, von der sich in Ilias und Odyssee keine Spur findet, für so alt zu halten?

aber so wunderbar, wenn ein Zug, den freilich einmal ein ionischer Sänger mit seiner dichterischen Phantasie geschaffen hat, der aber seitdem von Mund zu Mund und von Geschlecht zu Geschlecht gewandert ist, auch zuletzt auf Darstellungen des gewöhnlichen Lebens übertragen wird<sup>39)</sup>.

In dieser Überzeugung können mich auch Brunns weitere Einwendungen nicht irre machen. Derselbe führt zunächst gegen meine Deutung die Pamphaiosschale<sup>40)</sup> an, auf deren Rückseite Amazonen dargestellt sind — denn dafür erklärt Brunn die Figuren mit Recht, und ich spreche ihm für seine Zurechtweisung in diesem Punkt um so lieber meinen Dank,

<sup>39)</sup> Brunn S. 191 will auch die unklaren Vorstellungen, die bei mir und anderen über die Bedeutung des Thanatos herrschen, berichtigen, und demselben den ihm abgesprochenen Charakter einer „mythologischen Persönlichkeit“ zurückgeben. Unter dieser Bezeichnung scheint Brunn eine im religiösen Bewusstsein des Volkes lebende göttliche Persönlichkeit zu verstehen; ob mit oder ohne Kult, ist nicht klar. Das Ursprüngliche im Wesen des Thanatos liegt also nach Brunn — etwa in dem, was der Name sagt, im Todbringen, im Vernichten? — weit gefehlt, gerade in seiner Beziehung zur Bestattung, zur Grablegung. „Er hat nichts zu thun mit den Seelen der Abgeschiedenen im Hades, sondern nur mit den Leichen, die er unter die Erde zu bringen und dem Hades zu übergeben hat. Der unbehagliche Zwischenzustand zwischen dem Moment des Sterbens und dem bleibenden Eintritte in die Behausungen des Hades ist das eigenste Gebiet, welches dem Wirken und der Thätigkeit des Thanatos anheimfällt, über welches sich sein Wirken aber auch nirgends hinaus erstreckt.“ Ich bedaure nur, daß Brunn es für überflüssig gehalten hat anzugeben, wie er sich denn das Verhältnis der Thanatos zum Hermes *ψυχοπομπός* denkt, denn bisher hatte man aus Litteratur und Kunst die Anschauung geschöpft, daß nach dem religiösen Bewusstsein der Griechen es die Sache dieses Gottes sei, die Toten zum Hades zu geleiten; und was die Bestattung betrifft, so hatte man sich vorgestellt, daß diese auch bei den Alten von den Hinterbliebenen, und nicht von Hypnos und Thanatos, besorgt worden sei. Auch wäre eine Belehrung darüber nicht ganz überflüssig gewesen, wie es denn kommt, daß bei Euripides Thanatos noch über Alkestis verfügen kann, da diese doch nicht nur in aller Form unter feierlichen Totenopfern bestattet, sondern schon in das Boot des Charon gestiegen ist und, wie V. 850 lehrt, sich bereits im Reich des Hades befindet, mit dem nach Brunns eigenen Worten Thanatos nichts zu schaffen hat.

<sup>40)</sup> *Archaeologia* XXIX pl. 16. Gerhard A. V. CCXXI—II. Overbeck Her. Gall. XXII 14. S. 533, vgl. Robert, Thanatos S. 9.

je schärfer ich seinen übrigen Aufstellungen entgetreten mufs. Daraus folgt aber mit nichten, dafs der Tote der Vorderseite Sarpedon ist, so wenig als die Rüstungsscene der Amazonen der Einleitung der Aithiopsis entspricht. Freilich dem modernen Beschauer, der die Aithiopsis nur losgelöst von der Iliupersis aus der Hypothese des Proklos kennt, stellen sich als Inhalt des Gedichtes nur zwei Episoden dar, Penthesileia und Memnon. Anders dem antiken Maler, dem das ganze Gedicht vorschwebte. Das Athen des fünften Jahrhunderts konnte sich auch schon während des Todes des Sarpedon Amazonen in Troja vorstellen, so gut wie auf einer schwarzfigurigen Vase beim Kampf um Achills Leiche sein Sohn Neoptolemos gegenwärtig ist: und gerade Pamphaios und seine Genossen lieben ja ganz besonders Amazonendarstellungen.

Ferner beruft sich Brunn auf die von mir zuerst veröffentlichte Trinkschale im Barbakeion (s. Thanatos S. 17), auf welcher in der That der in Rede stehende Typus auf Memnon übertragen ist. Es habe, sagt Brunn, bisher als Grundsatz in der Archäologie gegolten, dafs eine in gewissem Grad unvollständige Komposition, wie die des am Anfange genannten Campanaschen Kraters nach der vollständigeren, hier der attischen Schale, zu deuten sei, nicht umgekehrt. Dem gegenüber mufs ich zunächst die Richtigkeit des Grundsatzes in solcher Allgemeinheit bestreiten. Die Geschichte der bildlichen Typen weist vielmehr einen zwiefachen Entwicklungsgang auf. Entweder steht an der Spitze eine grofse umfangreiche Komposition, die bei ihrer Fortbildung vereinfacht wird, indem einzelne Figuren, ja ganze Gruppen ausgelassen werden; oder am Anfang steht eine nur wenige Figuren enthaltende Komposition, um die sich wie um einen Kern mancherlei andere Gestalten im Laufe der Zeit gruppieren. Beide Fälle sind mindestens gleich häufig, der letztere für die archaische Kunst der gewöhnlicheren, wie ich das im zweiten Kapitel hinreichend gezeigt zu haben glaube. Es ist nun doch klar, dafs die Erklärung für diesen Fall nicht von der figurenreichsten, deshalb aber interpoliertesten, sondern von der einfachsten, den Kern repräsentierenden Komposition ausgehen mufs; das sind aber in unserem Falle

die Pariser Amphora und der Pariser Krater. Die attische Schale ist eine Kombination des Typus von Memnon und Eos mit dem Sarpedontypus; sie zu Grunde legen wäre dasselbe, wie die Recension eines Schriftstellers auf den interpoliertesten Kodex gründen. Dafs Übertragungen ähnlicher Art, wie diese, in der Vasenmalerei vorkommen, wird Brunn selbst nicht leugnen. Ich nenne nur als ein eklatantes Beispiel die schwarzfigurige Hydria mit dem Tod des Troilos, auf welcher der Typus von Neoptolemos und Astyanax für Achilleus und Troilos verwandt ist<sup>41)</sup>. Ähnlich wird der (ursprünglich peloponnesische?) Typus, der die Entführung der Helena durch Theseus darstellt<sup>42)</sup>, von Kachrylion auf Theseus und Antiope übertragen<sup>43)</sup>. Der alte Typus, Herakles im Amazonenkampf<sup>44)</sup>, ist auf einer im brit. Mus. befindlichen Vase Nr. 586 auf den Kampf desselben Heros mit zwei Kriegerern, vielleicht den Molioniden, übertragen.

Allein nicht blofs wegen der Zusammenstellung mit der Gesandtschaft an Achilleus weist Brunn die Deutung auf Sarpedon zurück, sondern auch weil sie gegen den ersten seiner oben angegebenen Grundsätze verstößt. Der Tod des Sarpedon könne überhaupt nicht dargestellt sein, denn er sei kein „Kern- und Knotenpunkt der Sage“ und nur solche „gewinnen in der älteren und mittleren Vasenmalerei typische Geltung.“ Der Tod des Sarpedon sei „eine rein poetische epische Episode zur Verherrlichung des Patroklos“, welche dessen Geschick „nur für einen Augenblick aufhalte, aber ohne eine entscheidende Bedeutung für den Fortschritt der Handlung“ sei. Der Kampf gegen Memnon hingegen solle den Achilleus vor seinem Ende noch

---

<sup>41)</sup> M. d. I. I 34. Dafs in der That die Tötung des Troilos und nicht die des Astyanax gemeint ist, folgt mit absoluter Sicherheit aus dem Umstand, dafs die Scene vor der noch aufrecht stehenden und von troischen Kriegerern besetzten Stadtmauer spielt, was bei einer Episode der Ilipersis undenkbar wäre. Welcker A. d. I. V p. 251. O. Jahn Telephos und Troilos S. 70.

<sup>42)</sup> Gerhard A. V. CLXVII.

<sup>43)</sup> Brit. Mus. Nr. 827. Brunn Künstlergeschichte II S. 702 Nr. 5; nicht publiziert.

<sup>44)</sup> Brit. Mus. Nr. 544. Lenormant et de Witte *Él. céram.* I 61 u. öfter.

einmal im vollen Glanze seines Heldentums zeigen, was nur dadurch erreicht werde, daß ihm ein an Geburt, Rang und Tapferkeit durchaus ebenbürtiger Gegner gegenüberstehe.<sup>45)</sup> Unter diesem Gesichtspunkte sei denn auch die Memnonsage in ihren verschiedenen Phasen, besonders von der Vasenmalerei, seit früher Zeit behandelt und reich entwickelt worden. Wenn es nur nicht auch hier wieder möglich wäre, Brunns Behauptungen einfach umzukehren und zu sagen: das Auftreten des Memnon sei „eine rein poetische epische Episode“, nur bestimmt, Achilleus' Geschick für einen Augenblick aufzuhalten, aber ohne entscheidende Bedeutung für den Fortschritt der Handlung, der Kampf gegen Sarpedon hingegen solle Patroklos vor seinem nahen Ende noch einmal im vollen Glanze seines Heldentums zeigen, indem ihm der an Geburt und Rang weitaus vornehmste Held, der auf dem Schlachtfeld von Troia kämpft, der Sohn des höchsten Gottes selbst, unterliege. Gerade wenn man eine Betrachtungsweise, wie die Brunnsche, anwendet, wird man eigentlich mit unerbittlicher Notwendigkeit zu dieser Konsequenz gedrängt. Denn giebt die nähere oder weitere Beziehung, in welcher die Ereignisse zu dem Haupthelden Achilleus stehen, den Maßstab für ihre Geltung als „Kern- und Knotenpunkte der Sage“ ab, wie das doch offenbar Brunns Anschauung ist, welcher Abschnitt der Ilias hat dann mehr Anspruch auf diesen Titel, als die größte Heldenthat seines Freundes Patroklos, die dieser in den Waffen des Achilleus verrichtet, bei der Zeus selbst nicht hindernd einzuschreiten wagt, die seinem Tod unmittelbar vorhergeht und das Wiedereingreifen des Achilleus in den Kampf sowie seine Versöhnung mit Agamemnon vorbereitet? Ohne Sarpedon würde das ganze Auftreten des Patroklos ohne eigentliche Wirkung sein; schon

---

<sup>45)</sup> Vgl. Overbeck Arch. Zeit. 1851 S. 346. „In Memnon nämlich tritt Achill zuerst ein völlig und in alle Wege ebenbürtiger Feind entgegen. Memnon ist, wie Achill, Sohn einer Göttin, Memnon in vollständiger hephaisstischer Rüstung, wie sie auch Achill trägt, kurz der Kampf mit Memnon und seine Besiegung ist so sehr der Glanz- und Höhepunkt aller achilleischer Großthaten, daß auf sie, da Troia einzunehmen, dem Sohne der Thetis nicht vergönnt war, nur noch sein tragischer Tod folgen konnte“.



das fünfzehnte Lachmannsche Lied ist ohne diese Gestalt schwer denkbar; wie will man aber gar ohne sie fertig werden, wenn man in der Ilias ein einheitliches Gedicht oder, wie Brunn zu thun scheint, eine auf gemeinsamer poetischer Grundidee aufgebaute Reihe von Liedern sieht? Das Auftreten Memnon's ist hingegen in ganz eigentlichem Sinne eine Episode; denn sie ist der älteren Sage und der älteren epischen Poesie bekanntlich völlig fremd; der Dichter, der Thetis sagen läßt Σ 96

*αὐτίκα γάρ τοι ἔπειτα μεθ' Ἐκτορα πότμος ἐτοίμος*

hatte keine Ahnung, daß erst noch ein weiterer „an Geburt Rang und Tapferkeit dem Achill durchaus ebenbürtiger Gegner auftreten müsse, um jenen vor seinem Ende noch einmal im vollen Glanze seines Heldentums zu zeigen.“ Als die Memnonsage poetisch gestaltet wurde, müssen die von Patroklos und Hektors Tod handelnden Lieder der Ilias wesentlich schon in der Form abgeschlossen vorgelegen haben, in der wir sie lesen. Denn für jeden einzelnen Zug der Memnonepisode bis zur Psychostasie hinab findet sich bekanntlich in jenem Abschnitt der Ilias das Prototyp; der Verfasser des Memnonliedes trägt nur, da er in der Weise der Nachdichter sein Vorbild noch überbieten will, die Farben stärker auf.<sup>46)</sup> Das Alles ist so oft beobachtet und ausgesprochen, daß man einen Nachweis im Einzelnen an dieser Stelle nicht erwarten wird. Daß aber auch in der späteren Periode

<sup>46)</sup> Anknüpfend an die Bemerkung von Lachmann, daß die Verse II 432—458, 666—683 das Werk eines Nachdichters seien, hatte ich Thanatos S. 5 gesagt, es sei möglich, daß in diesem später hinzugefügten Zug eine Nachahmung des Memnonliedes vorliege; niemals ist es mir eingefallen, die Sarpedonepisode für jünger zu erklären als das Memnonlied. Ich verstehe deshalb nicht, wie Brunn S. 190 von einer „plötzlichen Wendung“ und von einer „Einschränkung der Koncession auf die Rettung der Leiche des Memnon“ sprechen kann, da überhaupt nur von dieser die Rede war. Wie aus den weiter unten im Text angestellten Erörterungen ersichtlich, bin ich indessen jetzt von dieser Anschauung zurückgekommen und muß die von Lachmann athetierten Verse für ächt und alt halten. In Folge dessen glaube ich jetzt auch, daß die Entführung des Memnon durch Eos der Ilias nachgebildet ist.

des Epos die Memnonepisode als nicht notwendig zum troischen Krieg gehörig betrachtet wurde, beweist das Fehlen derselben in der kleinen Ilias. Wie verträgt sich dies Alles mit ihrer Geltung als Kern- und Knotenpunkt der Sage?

Aber auch wer den Wert der troischen Helden nicht nach ihrer Beziehung zu Achilleus mißt, sondern der Meinung ist, daß sie als selbständige Figuren im Lied der Dichter und in der Vorstellung des Volkes leben und zum Teil in der letzteren unabhängig von der Ilias und lange, bevor es troische Sagen gab, gelebt haben, auch ein solcher oder vielmehr gerade ein solcher wird über die Bedeutung des Sarpedon nicht im Zweifel sein, er wird wissen, daß diese Gestalt der des Memnon mindestens gleichberechtigt gegenübersteht, ursprünglich sie sogar an Bedeutung überragte.

Sarpedon ist der Landesheros des südwestlichen Teiles der kleinasiatischen Küste, der Landschaften Karien und Lykien, ganz in demselben Sinne wie Telephos der von Mysien, Hektor der der Troas ist, der Geburt nach aber ist er beiden als Sohn des höchsten Gottes überlegen. Der homerischen Version, die ihn mütterlicherseits zum Enkel des Bellerophon macht, steht die hesiodeische<sup>47)</sup> gegenüber, die ihm die Europa zur Mutter, Minos und Rhadamanthys zu Brüdern giebt. Es kann sein, daß das poetische Weiterbildung ist; wahrscheinlicher aber ist, daß diese Version dieselben, ja höhere Ansprüche hat, für die ursprüngliche zu gelten, als die homerische; jedenfalls ward sie zur Volksvorstellung; denn Herodot, ein für karische und lykische Lokalsagen doch gewiß im höchsten Grade maßgebender Ge-

<sup>47)</sup> Hesiod. fr. XXXIX Marksch. (schol. II. M 292. schol. (Eur.) Rhes. 28.) Daß die pragmatisierende Mythenforschung schon im Altertum den Sarpedon der Ilias von dem gleichnamigen Sohn der Europa unterscheiden zu müssen glaubt (schol. Rhes. 28), darf uns in der richtigen Auffassung des Sachverhalts nicht irre machen. Die Schwierigkeit mußte sich herausstellen, sobald man die Heroen *κατὰ γένεας* ordnete; aber in der älteren Zeit scheint man unbefangen genug gewesen zu sein, sich mit der Annahme zu helfen, daß Zeus seinem Sohne verliehen habe *ἐνὶ τοῖς γένεας ἕην* (Apollod. III 1, 2, 3). Vgl. Weil *Revue de philologie* IV 145.

währsmann, knüpft I 173 (vgl. VII 92) an diese Genealogie an und läßt Sarpedon von seinem Bruder Minos vertrieben nach Lykien fliehen, wobei, wie aus einer anderen Herodotstelle IV 45 ersichtlich, seine Mutter Europa ihn begleitet<sup>48)</sup>. Veranlassung zu dem Bruderzwist gab nach Apollodor III 1, 2, 3 die Liebe zu einem schönen Knaben, der nach der einen Version Atymnios, — auch in der Ilias Name eines Lykiers — nach der anderen Miletos heißt. Ausführlich berichtet das Apollodor a. a. O. οἱ δὲ (Sarpedon und Miletos) φεύγουσι καὶ Μίλητος μὲν Καρία προσσχῶν ἐκεί πόλιν ἀφ' ἑαυτοῦ ἔκτισε Μίλητον, Σαρπηδῶν δὲ συμμαχῆσας Κίλικι πρὸς Λυκίους ἔχοντι πόλεμον, ἐπὶ μέρει τῆς χώρας, Λυκίας ἐβασίλευσε. Hier erscheint also Sarpedon aufs engste mit der Gründungssage von Milet verknüpft, und diese Anschauung muß als uralt betrachtet werden, auch wenn man die übrige Fassung der Sage, wozu ich übrigens keine Veranlassung sehe, für jüngern Ursprungs halten sollte. Ausdrücklich als Gründer von Milet wird Sarpedon auch von Strabo XII 573 genannt. Erst von Milet, also von Karien aus, erfolgt die Eroberung von Lykien, die er mit seinem Oheim Kilix<sup>49)</sup> gemeinsam unternimmt. Möglich, daß es auch gerade diese Sage war, welche den Inhalt des aischyleischen Stückes *Κῆρες ἢ Ἐδρωπία* bildete<sup>50)</sup>. So steht Sarpedon als eine selbständige, von dem

<sup>48)</sup> Man beachte, daß auch Telephos nach der älteren Version mit seiner Mutter nach Mysien kommt.

<sup>49)</sup> Die Genealogie: Europa Kadmos Phoinix Kilix als Geschwister und Kinder des Agenor und der Telephassa bei Apollodor III 1, 1, 2 u. A. Abweichend schol. Apoll. B 178: Phoinix und Kassiopeia sind die Eltern von Kilix, Phineus, Doryklos; dieselbe Kassiopeia hatte dem Zeus den Atymnios geboren. Diese Genealogie stammt offenbar aus der andern Version der Sarpedonsage, so daß dort Sarpedon sich mit dem Halbbruder seines Geliebten verbündet, vgl. O. Jahn, Entführung der Europa S. 30. Die dort angeführte Stelle des Clemens Romanus homil. V 13, daß Zeus in Gestalt des Phoinix sich der Kassiopeia naht, erinnert aufs augenscheinlichste an den Alkmene-Mythos; und gerade einen solchen Lokalmythos in den Teilen des kleinasiatischen Festlandes, die der Insel Rhodos, der Heimat der Alkmene-Elektrone, gegenüberliegen, zu finden, ist im Zusammenhang der Beobachtungen von Wilamowitz über *Ἀλεκτροῖνα* (Hermes XIV S. 457) nicht ohne Bedeutung.

<sup>50)</sup> Die Auffindung des Papyros Didot, der nach H. Weils scharf-

troischen Sagenkreise ganz unabhängige Gestalt mit seiner eigentümlichen Genealogie und seinem eigenen Mythenkreise da. Es ist evident, daß Sarpedon der ältesten Sage vom troischen Krieg, d. h. der äolisch-lesbischen Form derselben, fremd gewesen ist; erst die Ionier<sup>51)</sup>, vielleicht speziell die Milesier, haben

sinniger Entdeckung einige Verse aus dem Prolog dieses Stückes enthält hat in der jüngsten Zeit vielfache Besprechungen dieser Tragödie hervorgerufen (vgl. H. Weil *Un papyrus inédit de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot* in den *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*). Wenn man, wie Blafs (Rh. Mus. XXXV S. 85) mit Weils Zustimmung (*Revue de philologie* IV 145) thut, Vers 19 Τρώων liest, was dem überlieferten Τρώων allerdings am nächsten steht, dann muß der Inhalt des Stückes, wie Blafs auch annimmt, die Sorge Europas um ihren vor Troia kämpfenden Sohn und ihre Klage um seinen Tod gewesen sein, dann ist es allerdings, wie derselbe Gelehrte annimmt, auch in hohem Grade wahrscheinlich, daß in diesem Stück Thanatos und Hypnos mit der Leiche des Sarpedon auf der Bühne erschienen, und dann würden wir Brunns Ausführungen gegenüber uns einfach begnügen können, ihn auf dieses Stück zu verweisen; denn da nach seiner Anschauung die Vasenmaler in der Auswahl der Stoffe ähnlich verfahren wie die Tragiker, da er sogar meint, daß die bekannte Stelle der aristotelischen Poetik über das numerische Verhältnis der aus der Ilias und aus den „kyklischen“ Epen geflossenen Dramen „auch für die Archäologie ihre tiefe Bedeutung habe“, so würde die Thatsache, daß die Sarpedonsage dramatisch behandelt worden wäre, und nun obendrein von Aischylos, hinreichen, seine ganze Darlegung hinfällig zu machen. Dennoch habe ich in Texte dieses Argument deshalb nicht gebraucht, weil die Meinung von Blafs doch immer nur eine Hypothese, freilich die zunächst liegende und wahrscheinlichste ist, und weil mir die Einwände von Bücheler (Rh. Mus. XXXV S. 94) und Bergk (ebenda S. 248) — mit Ausnahme des chronologischen, über den ich urteile, wie Weil — doch immer der Erwägung wert erscheinen. Handelt es sich aber, wie Blafs und Bücheler meinen, nicht um den troischen Krieg, so wird man eben an die oben genannten Kriegszüge des Sarpedon gegen Lykien denken, das dem Kilix gehört und von fremden Scharen (Telepelemos und seinen Rhodier?) bedroht wird; dann ist aber auch unbedenklich mit Bergk Τρώων zu schreiben.

<sup>51)</sup> Auf sprachlichem Gebiet hat die Sonderung des Äolischen und des Ionischen in den homerischen Gedichten nach Kirchhoffs Vorgang in muster-gültiger Weise Hinrichs (*de homericæ elocutionis vestigiis æolicis, dissertat. inaug.* Berlin 1875) vorgenommen; auf sagengeschichtlichem Gebiete ist die Scheidung noch vorzunehmen, eine ebenso dringend gebotene wie dankbare Aufgabe. Auch hier hat Kirchhoff die Wege gewiesen.

als sie die äolische Heldensage übernahmen und weiterbildeten, diese ihnen geläufige Figur als Bundesgenossen der Troer eingefügt<sup>52)</sup>; denn was für die Lesbier die Kämpfe mit der Troas, das waren für sie die Kämpfe mit den Lykiern und Kariern; und beide flossen zu einem großen einheitlichen Bilde, dessen Schauplatz Troia ist, zusammen. Es ist klar, daß damals mit Sarpedon auch seine Lykier in die troische Sage aufgenommen wurden und damals zuerst die Gegner der Griechen als *Τρώες και Λύκιοι και Κάρδοι ἀγχιμαχηταί* zusammengefaßt wurden; und gewiß war es auch damals, daß der Hauptfluß Lykiens, Xanthos, seinen Namen hergeben mußte, um als zweiter bei den Göttern gebräuchlicher Name des Skamandros zu dienen<sup>53)</sup>. Es bedarf übrigens kaum der ausdrücklichen Versicherung, daß dieser sagengeschichtliche Vorgang lange vor die Entstehung der uns erhaltenen Gedichte fällt, daß also die Sänger Sarpedon und seine Lykier bereits als integrierenden Bestandteil der Sage übernahmen.

Als eine ächt volkstümliche Gestalt wird Sarpedon endlich durch den ihm geweihten religiösen Kult erwiesen. Das *Σαρπηδόνησιον* bei Xanthos bezeugt Appian (bell. civ. IV 78. 79); gerade dieser Umstand aber, daß man in Lykien das Grab des Sarpedon besaß, während die Sage die Gräber der übrigen vor Troia gefallenen Helden in die Troas selbst setzt, wird wohl den ionischen Sänger zu der singulären Erfindung veranlaßt haben, daß Schlaf

<sup>52)</sup> Sehr merkwürdig ist der siegreiche Zweikampf des Sarpedon mit dem Herakliden Tlepolemos d. h. dem Vertreter der Dorer auf Rhodos (II 628—669), ein Kampf also, wie der Dichter ausdrücklich hervorzuhellen nicht unterläßt, zwischen einem Sohn und einem Enkel des Zeus. Sieht diese Episode nicht ganz aus, wie eine Lokalsage aus der Südwestecke Kleinasiens, deren Schauplatz ursprünglich gar nicht Troia, sondern Lykien ist, wenn sie auch jetzt unlösbar in den Zusammenhang jenes troischen Schlachtenbildes hineinverwebt ist?

<sup>53)</sup> So Hercher, Homerische Aufsätze S. 37 Anm. 4, von dessen Auffassung ich nur insofern abweiche, als ich die Einführung des Doppelnamens Xanthos nicht als das willkürliche Spiel eines Nachdichters, sondern als notwendige Konsequenz des oben geschilderten Vorgangs der Sagenentwicklung oder vielmehr Sagenverschmelzung ansehe.

und Tod die Leiche des Sarpedon vom Schlachtfelde weg nach Lykien tragen.

Aus ganz anderm Holz ist Memnon. Vergebens sieht man sich nach einem Volksstamm um, der ihn als seinen Heros verehrt<sup>54</sup>), vergebens nach einem Mythos, in dem er außerhalb des Ramens des troischen Krieges handelnd auftritt. Fern im Osten an den Grenzen der bewohnten Erde, wo die fabelhaften Aithiopen wohnen, ist er zu Hause; ein Sohn der Eos, ein Märchenprinz vom Scheitel bis zur Sohle. Ganz eigentlich für den troischen Krieg erfunden unterscheidet er sich sehr wesentlich von den in der Sage selbst wurzelnden Heldengestalten. Und diese Erfindung fällt obendrein in eine sehr späte Periode der Sagenentwicklung. Der Boden, auf dem sie entstanden, ist die bereits poetisch sehr ausgebildete Sage. Schon oben ist gelegentlich darauf hingewiesen worden, daß für die Memnon-sage eine Reihe von Liedern unserer heutigen Ilias die Voraussetzung bilden; und das sind keineswegs bloß so alte Bestandteile, wie der Auszug und Tod des Patroklos, sondern auch so junge, wie die *Ὀπλονοία*. Ja die ganze Einführung des Memnon setzt zu ihrer Motivierung die augenscheinlich späte Genealogie des troischen Königsgeschlechtes aus Y 215—240 voraus. Dort heißt Tithonos, der Gemahl der Eos, den diese entführt hat (gerade wie in den Vorstellungen anderer Stämme, den Kleitos, Kephalos, Orion), Bruder des Priamos. Gewiß ist es ein sinnreicher Einfall, daß der aus diesem Ehebündnis entsprossene Sohn aus dem Fabelland des Ostens den bedrängten Vettern in

<sup>54</sup>) Daß später, vielleicht schon im 6. Jahrhundert, Memnon zum Repräsentanten der Bewohner des inneren Asiens, zuerst der Assyrer und später der Meder wurde, so daß Aischylos seine Mutter (Eos?) geradezu als eine Kissierin bezeichnen konnte (Strabo XV 728), hat mit der älteren Sagenanschauung natürlich nichts zu schaffen. Ebenso wenig kommen die später an verschiedenen Lokalitäten vollzogenen Taufen auf den Namen des durch die Poesie berühmt gewordenen Helden hier in Betracht. Sein Grab verlegt noch Simonides (bei Strabo a. a. O.) nach Syrien; das Grab in der Troas, welches die spätere Zeit kennt, verdankt aber, wie vieles andere, der erst auf dem Boden des ausgebildeten Epos erwachsenen Lokallgende seine Entstehung (Strabo XIII 587. Paus. X 31, 6. Aelian hist. anim. V 1).

der zehn Jahre lang belagerten Stadt zu Hilfe kommt, aber ein Einfall, wie er nur auf dem Hintergrunde eines vollständig poetisch durchgebildeten Sagenkreises entstehen konnte, ein rechter Einfall eines Epigonen. Und recht epigonenhaft ist es auch, daß die Dichtung nicht mehr im Stande ist, neue Motive zu erfinden, sondern nur die alten Motive in gesteigerter Form bei dieser ihrer jüngsten Schöpfung wiederholt, wobei allerdings die märchenhaften Übertreibungen dem Fürsten aus dem Wunderlande sehr gut zu Gesichte stehen. Wenn so Hektor und Sarpedon, ja Achilleus selbst die Farben herleihen müssen, ist es freilich kein Wunder, daß das schließliche zustande gekommene Bild eines der prächtigsten und blendendsten des ganzen troischen Sagenkreises ist. In der That hat das Gedicht von Memnon entschiedenes Glück gemacht<sup>55)</sup>. Aber daß man darüber das Original, den Sarpedon, vergessen oder vernachlässigt hätte, soweit ist es doch nie gekommen. Höchstens als gleichberechtigt stehen beide neben einander, wie auch nach dem

<sup>55)</sup> Brunn a. a. O. S. 201 denkt sich „die Sage von dem Ende und der Verklärung des Memnon“ zuerst in der Volkspoësie entwickelt; doch habe sie „ihre abgerundete harmonische dichterische Ausgestaltung erst in der Äthiopis erhalten“ und sei „von hier aus in den Kreis künstlerischer Darstellungen aufgenommen worden“. Wenn das Lied von Memnon ursprünglich unabhängig von dem Amazonenkampf und der Iliupersis bestanden hat, was ja an sich möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich ist, so kann dies nur in der Form eines Epyllions von der Art des älteren Nostos der Odyssee und der Telemachie der Fall gewesen sein. Allein ich kann mir nicht denken, daß der Inhalt dieses Epyllions sich von dem der späteren Äthiopis wesentlich unterschieden oder weniger die Spuren der Nachahmung getragen haben könne, als diese. Das oben über die späte Entstehung Bemerkte würde dann einfach Wort für Wort auch von diesem Epyllion gelten. Die „abgerundete harmonische dichterische Ausgestaltung“, die ein Arktinos, oder wer sonst der Verfasser der Äthiopis war, mit der Sage vorgenommen hätte, könnte sich dann auch nicht wesentlich von der Operation der letzten Odysseebearbeiter unterschieden haben, d. h. es wäre ein Zusammenarbeiten verschiedener kleiner Epen gewesen, bei dem am Inhalt so gut wie nichts, an der Form verhältnismäßig wenig geändert worden wäre. Warum aber diese „Ausgestaltung in der Äthiopis“ erst vorausgegangen sein mußte, ehe die Sage in den Kreis künstlerischer Darstellungen aufgenommen werden konnte, ist mir völlig unverständlich.

hübschen Einfall des Aristophanes, die Götter den Todestag beider durch Trauer und Fasten begehen: nub. 621

*πολλάκις δ' ἡμῶν ἀγόντων τῶν θεῶν ἀπασίαν,  
ἤνικ' ἂν πενθῶμεν ἢ τὸν Μέμνον' ἢ Σαρπηδόνα κτλ.*

Auch von dieser Seite her läßt sich also nicht erkennen, welches Vorrecht Memnon vor Sarpedon gehabt haben sollte; im Gegenteil, je früher man sich jenen bildlichen Typus entstanden denkt, desto ausschließlicher wird der Anspruch des Letzteren.

Noch ist eines weiteren Einwandes, den Brunn gegen die Deutung auf Sarpedon macht, zu gedenken; er sagt S. 186 „Wenn schon der um so viel bedeutsamere Tod des Patroklos zu einer sehr schwachen, fast nur durch die Beziehung auf Achill bedingten künstlerischen Entwicklung gelangt ist, so ist für den Tod des Sarpedon (der nur eine Episode zur Verherrlichung des Patroklos sei s. oben S. 112), eine stärkere Betonung in der Kunst sicher nicht zu erwarten“. Seltsam; einige Seiten vorher hat uns Brunn belehrt (S. 176) „dafs die Darstellungen von Memnons Tod diejenigen vom Tode des Achilleus bei weitem überragen“. Nun ist es aber doch gewifs Brunns Meinung, dafs der Tod des Achilleus noch ein weit bedeutsameres Ereignis sei, als der des Memnon. Worin unterscheidet sich denn nun das Verhältnis, wie es Brunn zwischen den Darstellungen von Memnons und Achilleus' Tode voraussetzt, von demjenigen, das sich bei meiner Deutung für die Darstellungen von Sarpedons und Patroklos' Tode ergibt?

Ich darf hoffen, durch die bisherigen Erörterungen den Nachweis geführt zu haben, dafs gerade eine Betrachtungsweise, wie die von Brunn angestellte, die Deutung auf Sarpedon nicht nur nicht ausschließen, sondern sie vielmehr in hohem Grade stützen würde. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, dafs ich die Richtigkeit oder die Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise ohne weiteres anerkenne; vielmehr muß ich bekennen, dafs ich einige Zweifel nicht unterdrücken kann. Es mag an mir liegen, aber ich bin wirklich aufser Stande, mir einen klaren



Begriff davon zu machen, was eigentlich „ein Kern- und Knotenpunkt der Sage“ ist und woran man ihn erkennt. Bei einem Roman, einem Drama, auch einem Kunstepos, kurz jedem nach einem einheitlichen Plan entworfenen Dichtwerk, kann man von Kern- und Knotenpunkten sprechen; wie das aber bei der Sage und dem Volkslied möglich sein soll, wie sich eine solche Anschauung mit der allmählichen Entwicklung der Volkssage und der Entstehungsgeschichte der homerischen Gedichte und des sogenannten Kyklus vertragen soll, dies einzusehen, bin ich absolut außer Stande; es scheint demnach, daß Brunn zu ganz neuen überraschenden Resultaten auf diesem Gebiete gekommen ist, die er hoffentlich nicht unterlassen will, ausführlich im Zusammenhang darzulegen und zu begründen<sup>56)</sup>. So lange aber diese Belehrung uns

---

<sup>56)</sup> Es scheint manchmal in der That, als ob sich Brunn die Ilias und die übrigen den troischen Sagenkreis behandelnden Epen vorstelle, wie ein großes nach einheitlichem wohlüberlegten Plan ausgearbeitetes Dichtwerk, etwa wie die Shakespearischen Königsdramen oder einen Romancyclus. Wenigstens weiß ich nicht, wie man sich anders Äußerungen, wie die folgenden, erklären will: „Die Liebeswerbung des Peleus und das Urteil des Paris sind die anerkannten durch den Ratschluss des Zeus gewollten Ausgangspunkte des gesamten troischen Krieges und überragen dadurch an tieferer, ich möchte hier sagen epischer (?), Bedeutung sogar den factischen Äußerungen (?) Anlaß zum Kriege, die Liebeswerbung des Paris und die Entführung der Helena (S. 171)“. „des Odysseus erheuchelter Wahnsinn . . . hat für das Epos nur den Werth einer Episode . . . von entschiedener Wichtigkeit für das Epos ist hingegen die Teilnahme des Achilles, als des Haupthelden des ganzen Krieges, der für diesen Krieg ausdrücklich geboren und erzogen wird (S. 172)“. „Die Gegenwart des Telephos im Griechenlager wird im Epos dadurch motiviert, daß er nach der ersten verfehlten Fahrt den Hellenen als Wegweiser nach Troia dienen soll, eine Thatsache, die allerdings für die weitere Entwicklung poetisch nicht gerade ins Gewicht fällt (S. 173)“. „Die Opferung der Iphigenie hat eine tiefere Bedeutung weniger für den troischen Krieg, als für die Nostoi und die Orestessage (ebenda)“. „Anders verhält es sich mit dem von Welcker so schön nachgewiesenen aufgehobenen Zweikampf zwischen Achill und Hektor. Es ist natürlich, daß die beiden Haupthelden der feindlichen Parteien vor Begierde brennen, ihre Kräfte mit einander zu messen und daß darum der Dichter sie so schnell als möglich, wahrscheinlich unmittelbar nach dem Tode des Kyknos, einander gegenüberstellt, aber ebenso natürlich, daß es im Interesse der beiden Parteien liegt, die besten

nicht zu Teil geworden ist, scheint es thatsächlich unmöglich, die Gründe anzugeben, weshalb gerade diese Sage ein Knotenpunkt der Handlung, jene nur eine wertlose Episode sein soll, weshalb gerade diese Sage bildlich gestaltet worden ist, jene hingegen nicht. Ein Fernerstehender wird sogar die Empfindung nicht unterdrücken können, daß diese Unterscheidung oft nach recht willkürlichen, mindestens ganz subjektiven Gesichtspunkten gemacht wird.

Es ist nicht schwer dies an einem Beispiel zu zeigen. So hebt Brunn mit Recht hervor, daß aus dem Kreis der Kyprien drei Episoden in früher Zeit bildlich gestaltet worden sind: der Ringkampf des Peleus und der Thetis, das Parisurteil, der Tod des Troilos. Das vermeintliche Fehlen der Entführung der Helena<sup>57)</sup> macht Brunn nur einen Augenblick bedenklich; er motiviert es dadurch, daß der Raub der Helena nur „der faktische äußere Anlaß zum Kriege“ sei und von keiner solch „tiefen epischen Bedeutung“, wie die beiden zuerst genannten Episoden, welche „die anerkannten durch den Ratschluß des Zeus gewollten Ausgangspunkte des gesamten troischen Krieges“ seien. Hingegen wird eine vierte, in dieselbe Reihe gehörige Darstellung, die Übergabe des kleinen Achill an Cheiron<sup>58)</sup> S. 172

Kräfte nicht sofort beim ersten feindlichen Zusammentreffen aufs Spiel zu setzen, sondern für die letzten Entscheidungskämpfe aufzusparen. So wird die erste Begegnung beziehungsreich für die Folgen, und die Bedeutung der beiden Helden für die letzte Entscheidung des Krieges tritt gerade durch die gewaltsame Verzögerung derselben in das hellste Licht (S. 174)<sup>6</sup>. Letztere Stelle bezieht sich auf die Darstellung des M. d. I. I 35. 36 (= Welcker A. D. III 15. Overbeck, Her. Gall. XV 4) veröffentlichten Vasenbildes, das Welcker in dem von Brunn angegebenen Sinne deutet, während es vielmehr, wie Luckenbach a. a. O. S. 519 schlagend nachweist, den aufgehobenen Zweikampf zwischen Hektor und Aias darstellt, also eine Scene der Ilias, von der ich freilich nicht sagen kann, ob sie nach Brunns Ansicht die Geltung einer wertlosen Episode oder eines Kern- und Knotenpunktes der Handlung hat.

<sup>57)</sup> Daß dieselbe tatsächlich auf schwarzfigurigen Vasen dargestellt war, habe ich oben S. 56 zu zeigen versucht.

<sup>58)</sup> Daß dies in den Kyprien vorkam, ist übrigens nichts weniger wie ausgemacht. Daß 832 nur von einem Unterricht in der Heilkunde spricht und die Ilias von der Erziehung des Achilleus durch Cheiron nichts weiß, hat

kurz abgefertigt: obgleich Achills Teilnahme von entschiedenster Wichtigkeit sei, habe sich auch (?) hier die Vasenmalerei auf die Erziehung bei Cheiron und auf Abschied und Auszug beschränkt.

So bleiben also nur die drei oben aufgezählten Vorgänge übrig; worauf gründet sich nun gerade bei diesen dreien der Anspruch, für Kern- und Knotenpunkte der Sage zu gelten? Die Motivierung für die beiden ersten haben wir eben gehört, weil sie die durch den Ratschluss des Zeus gewollten Ausgangspunkte des ganzen Krieges seien, das heißt das Resultat der Beratung des Zeus und der Themis. Nun, ob der Ringkampf des Peleus und der Thetis überhaupt in den Kyprien erwähnt war, bleibt zunächst diskutabel. Man verstehe mich recht, die Sage ist sehr

---

Aristarch zu jener Stelle richtig bemerkt; aber ebenso sicher ist es, daß gerade jene Iliasstelle der Keim ist, aus dem sich jene Anschauung entwickelt hat. An den beiden Stellen, wo die Sage für uns zuerst auftritt, bei Pindar und Pherekydes, erscheint gleichzeitig die Motivierung: Peleus habe das Kind zu Cheiron gebracht, nachdem Thetis ihn verlassen habe. Pind.-Pyth. VI 21 *ταί ποί' ἐν οὔρεσι φαντὶ μεγαλοσθενῆ | Φιλύρας υἱὸν ὄρφανὶ ζομένῳ Πηλεΐδα παρανεῖν*. Pherekydes — denn dieser ist, da aus ihm sowol der Anfang wie der Schluss des von Peleus handelnden Abschnittes nachweislich geflossen ist (de Apollodori bibl. p. 67), auch für diesen Teil unbedenklich als Quelle anzusehen — erzählt bei Apollodor III 13, 6, 2 *Θέτις . . . νηπιὸν τὸν παῖδα ἀπολιποῦσα πρὸς Νηρηΐδας ἔχετο, κομίζου δὲ τὸν παῖδα πρὸς Χείρωνα Πηλεΐς*. Wenn sich die Vasenmaler dieses Zusammenhangs nicht immer mehr klar bewußt sind und zuweilen bei der Übergabe des kleinen Achilleus an Cheiron Thetis noch gegenwärtig sein lassen (z. B. Gerhard A. V. III 71. 183. Benndorf Griech. u. sicil. Vasenbild. XLI 1), so ist man deshalb noch lange nicht berechtigt, eine andere Sagenversion als Quelle für die Vasenmalerei anzunehmen; vielmehr erklärt sich die Gegenwart der Thetis hinlänglich aus dem oben im ersten und namentlich im Eingang des zweiten Kapitels Bemerkten. Von den hesiodischen Katalogen steht fest, daß sie die Hochzeit des Peleus und der Thetis ausführlich schilderten, (fr. 93 Markscheff.), aber auch auf die früheren Schicksale des Peleus eingingen und namentlich seine Vermählung mit Polydore berichteten (fr. 94), gerade wie Apollodor-Pherekydes III 13, 4. Demnach ist es nicht unwahrscheinlich, daß dies Gedicht, wie öfter, so auch für diese Sage die gemeinsame Quelle von Pindar und Pherekydes war; und was die Kunstdarstellungen betrifft, so hat es mindestens den gleichen Anspruch, für die Quelle derselben zu gelten, wie die Kyprien.

alt, und einzelne Stellen der Ilias ( $\Sigma$  84. 432) lassen auch schliesen, dafs sie poetisch in einem Liede behandelt war; aber bei dem Schweigen des Proklos ist es fraglich, ob und in welcher Weise der Verfasser der Kyprien das Lied benutzt habe; er konnte den Ringkampf gerade so gut ignorieren, wie es der Dichter von  $\Omega$  60 thut, einer Stelle, die vielleicht jünger als die Kyprien und mit direkter Beziehung auf dieselben gedichtet ist. Und das Urteil des Paris? ob sich die Vasenmaler dabei wirklich der Beratschlagung der Themis und des Zeus aus dem Proömium der Kyprien erinnern haben? Sonderbar, mit Figuren geizt doch gerade die archaische Kunst nicht, aber niemals sind Zeus und Themis zugegen, wie man doch erwarten sollte, wenn die Vasenmaler an jene Episode, durch welche das Parisurteil zum „Knotenpunkt der Sage“ wird, gedacht hätten. Erst auf Vasen des vierten Jahrhunderts finden wir beide gegenwärtig<sup>59)</sup>, aber inzwischen hatte auch Euripides (Helena 40. Orest. 1642) die Erinnerung an jene Stelle aufgefrischt. Und endlich Troilos: „Für den äufseren Verlauf des Krieges, sagt Brunn, bildet des Troilos' Tod doch nur eine Episode ohne nachhaltige Bedeutung. Selbst die Angabe, dafs das Schicksal Trojas mit dem Tode des Troilos vor erreichter Mannbarkeit aufs Engste verknüpft war<sup>60)</sup>, würde die Bevorzugung dieser Scene von Seiten

<sup>59)</sup> Stephani C. R. 1861 T. 3. Wiener Vorlegebl. Ser. A. T. XI.

<sup>60)</sup> Brunn meint offenbar die aus Plautus Bacchides 954 bekannte Version, die aber den Tod des Troilos konsequenter Weise an eine ganz andere Stelle, nämlich nach dem des Hektor, verlegt, also von der Erzählung der Kyprien total verschieden ist. Zuletzt hat Kießling in den *Analecta Plantina* (ind. schol. Gryph. 1878 p. 16) scharfsinnig diese Sagenform behandelt. Überzeugend wird dort nachgewiesen, dafs jenes Spielen mit der troischen Sage Plautus bereits in seiner Vorlage, dem *ἀς ἔξπαρῶν* des Menandros, vorfand, und dafs Letzterer damit dieselbe griechische Tragödie parodierte, welche das Vorbild für die *Andromacha aechmalotis* des Ennius gewesen ist, und mit Recht wird darauf hingewiesen, dafs dieselbe Sagenversion auf dem von O. Jahn (*Telephos* und *Troilos* und kein Ende. Taf. 2) und Schreiber (*M. d. I. X 22, 2*) publicierten rotfigurigen Vasenbilde strengen Stiles vorliege. Allein mag man nun die von mir vertretene Anschauung, dafs auf Vasen des fünften Jahrhunderts die jungen vom gleichzeitigen Drama geschaffenen Sagenformen noch nicht vorkommen, teilen oder nicht, in diesem Falle wird wohl niemand sich zu der Be-

der Künstler nur ungenügend rechtfertigen. Das tief innerlich Entscheidende liegt vielmehr darin, daß bei diesem Anlaß Achilles das Heiligtum des thymbräischen Apollo entweicht, daß er sich dadurch die persönliche Feindschaft des Gottes zuzieht, und daß dadurch sein späterer Tod als die Sühnung einer bestimmten Schuld moralisch begründet<sup>61)</sup> wird“. Daß diese Beziehung in die Sage einmal hineinkommt, ist ja allgemein bekannt und längst zugegeben. Es fragt sich nur, ob sie ursprünglich darin liegt und, wenn nicht, wann sie hineingekommen ist. Dies hängt aber wieder mit der Frage zusammen, wann und wo Achilleus fällt. Die älteste Stelle X 364 weist von Achilleus Tod am skäischen Thor; bei Arktinos fällt er, als er in die Stadt eindringt. Die Fassung des Lesches kennen wir nicht<sup>62)</sup>, aber die aus seinem Gedicht bezugte Version vom Streit

hauptung versteigen wollen, daß jenes Drama eines unbekanntem Verfassers die Quelle für die Vase gewesen sei. Wie sollte auch das Stück eines der unbedeutenderen Tragiker aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts — denn an Sophokles ist nicht zu denken, da dieser in seinem Troilos den Kyprien folgte — einerseits einen so rapiden Einfluß auf die Kunst geübt haben können, andererseits so populär geblieben sein, daß noch Menandros Veranlassung genommen hätte, es zu parodieren? Die Sagenform ist also sowol von dem Vasenmaler wie von jenem unbekanntem Dramatiker aus derselben älteren, vor dem 5. Jahrh. liegenden Quelle entnommen. Möglich, daß wir auch hier wieder den Einfluß der Lyrik constatieren müssen; aber auch die Möglichkeit, daß die Sage aus der kleinen Ilias stammt, ist nicht ausgeschlossen. Denn für die ersten Partien dieses Epos läßt uns Proklos bekanntlich im Stich; und die beiden andern Facta, die Plautus und also auch Menander mit dem Tod des Troilos zusammen nennen, der Raub des Palladiums und das hölzerne Pferd, kommen ja thatsächlich in der kleinen Ilias vor.

<sup>61)</sup> A. d. I. 1858 p. 352 hatte Brunn, wie wir oben sahen, erklärt, daß Achilleus durch Abweisung der Gesandtschaft der Achaier sich den Zorn der Götter zuziehe und das dies seinen Tod herbeiführe; er hatte dies benutzt, um die Zusammenstellung der Gesandtschaft mit Memnons Leiche als Gegenbild zu motivieren; hier (Troische Miscellen S. 175) ist es die Entweihung des thymbräischen Heiligtums, durch die Achilleus eine Schuld auf sich ladet, welche er durch seinen späteren Tod büßt. Ich constatire den Widerspruch, ohne ihn lösen zu können.

<sup>62)</sup> Vgl. den Excurs Lesches und Arktinos.

um die Waffen beruht auf derselben Anschauung von Achills Tod in der Schlacht, wie wir sie aus der Ilias kennen und wie sie für Arktinos bezeugt ist. Die ältesten Vasen, eine chalkidische<sup>63)</sup> und eine attische<sup>64)</sup>, zeigen den Tod des Achilleus im Kampfgewühl, ebenso der Giebel von Aigina, und so stellt sich auch der späte Dichter von  $\omega$  39 die Sache vor, wenn er Agamemnon zu Achilleus sagen läßt:

*σὺ δ' ἐν στροφάλιγγι κονίης  
κέϊσο μέγας μεγαλωστί.*

Wir haben also kein einziges älteres Zeugnis für den Tod des Achilleus am Altar des thymbräischen Apollo, und dürfen mindestens soviel daraus schliessen, dafs diese Sagenversion nicht die verbreitetere war. Unser ältester Zeuge dafür ist überhaupt Hellanikos, also ein Mann, der die Sagenversionen des hesiodeischen Epos, der Lyrik, vielleicht sogar des Dramas, allerdings auch die auf dem Boden des Epos gewachsenen jüngeren Lokallegenden benutzte. Mit welchem Rechte setzen wir also diesen absolut unepischen Zug für Arktinos — gegen das direkte Zeugnis des Proklos — oder für Lesches voraus? Wird aber Achill im Epos nicht am Altar des thymbräischen Apollo getötet, so fällt ja „das tief innerlich Entscheidende“ für den Troilosmythos weg und, was übrig bleibt, ist ja dann „nur eine Episode ohne nachhaltige Bedeutung“. Und die Häufigkeit der Troilosdarstellungen beruht am Ende wirklich „auf rein künstlerischen Gründen oder gar auf blofsem Zufall?“ Aber wird dadurch nicht der Grundsatz von den Knoten- und Kernpunkten der Sage unhaltbar? Ich denke, er ist es schon längst geworden. Wenn nach Brunns eigenem Geständnis Momente, wie der Raub der Helena (das mit Unrecht), der Streit zwischen Achill und Agamemnon, der Zweikampf zwischen Paris und Menelaos, der Raub des Palladiums, der Tod des Paris, das hölzerne Pferd, fehlen, kann da noch von einer Bevorzugung der für den Verlauf der Sage wichtigsten Momente die Rede sein? Andererseits ge-

<sup>63)</sup> M. d. I. I 51. Overbeck, Her. Gall. XXIII 1.

<sup>64)</sup> Gerhard A. V. III 227, 2. Overbeck a. a. O. XXIII 2.

hört weder großer Scharfsinn noch große Belesenheit dazu, jede beliebige Episode des troischen Sagenkreises als einen Kern- und Knotenpunkt, der der Phantasie eine reichere Anregung bietet, zu erweisen. Ich denke, ob und welche Gesetze über der Auswahl der einzelnen Szenen walteten, das werden wir vielleicht jetzt überhaupt noch nicht, auf diesem Wege aber nie erkennen, denn gewiss war es nicht die Reflexion der Künstler über die tiefen Bezüge des Mythos, die dafür maßgebend war. Es will mir scheinen, daß wir dem Sinne der Alten um so näher treten, je mehr wir die Dinge nehmen, wie sie sich geben, je unbefangener wir uns an den Werken der Unbefangenen freuen, je williger wir aber auch die Grenzen unseres Erkennens gestehen. Solche schillernden und kokettierenden Bezüge, wie sie Brunn sowohl in der Auswahl der einzelnen Szenen sucht wie in ihrer Verbindung, würden weder dem Erfinder große Ehre machen, noch würde für uns das Unglück allzu groß sein, wenn wir sie nicht verstünden. Das Jagen nach diesen Bezügen artet gar zu leicht aus in ein geistreiches Spiel, und von da bis zu dem Rebusraten einer gewissen Richtung, auf die wir uns gewöhnt haben, mit Verachtung herab zu sehen, ist nur ein Schritt. Nach diesem Allen wird man es begreiflich finden, wenn ich bis jetzt weder Neigung noch Beruf fühle, aus den Schranken der „niedereren Methode“ herauszutreten, um mich an dem kühnen Fluge der „höheren, mit klassischem Ausdruck als *divinatio* bezeichneten Kritik“ zu beteiligen.

---

#### IV.

### DAS ATTISCHE DRAMA UND DIE VASENMALEREI DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.

---

Der oben S. 28 aufgestellte Satz, daß die vom Drama geschaffenen Sagenversionen entweder überhaupt nicht oder nur in ganz vereinzelt Fällen auf die gleichzeitige Kunst und insbesondere auf die gleichzeitige Vasenmalerei Einfluß geübt haben, bedarf, da er der herrschenden Ansicht widerstreitet, einer näheren Erläuterung. Die Begründung desselben ist indessen deshalb etwas unerquicklich, weil, so oft man auch die Darstellungen auf rotfigurigen Vasen strengen Stiles auf das Drama zurückführen hört, ein ernsthafter Versuch, diesen Zusammenhang zu beweisen, fast nie gemacht wird, und es in der Regel vielmehr dem Leser überlassen bleibt, sich die Gründe für eine solche Zurückführung selbst zu suchen. Ich muß mich unter diesen Umständen darauf beschränken, ein par einzelne Fälle, teils solche, in denen der Einfluß des Dramas besonders zuversichtlich behauptet und geglaubt worden ist, teils solche, in welchen das Urteil wirklich schwanken kann, ausführlicher zu erörtern. Natürlich handelt es sich dabei in erster Linie um Aischylos, da die beiden anderen großen Tragiker auf die Vasenmalerei bis 445 schon aus chronologischen Gründen nur einen geringen Einfluß gehabt haben könnten.

Ich beginne mit der „tragischen Ilias“. Bekanntlich haben übereinstimmend G. Hermann und Welcker die drei aischyleischen



Titel *Μυρμιδόνες*, *Νηρηίδες* und *Φρύγες* ή *Ἐκτορος λύτρα* zu einer Trilogie zusammengestellt, die mit der Teilnahme des Patroklos am Kampfe begann und mit der Lösung des Hektor endete, also in ihrem Inhalt den Büchern Π—Ω der Ilias entsprach. Es ist ferner bekannt, daß sich auf eben diese Trilogie die Verse 912 bis 915 der Frösche des Aristophanes beziehen:

*Πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα γέ τινα καθύσεν ἐγκαλύψας  
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,  
πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.  
..... ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἄν  
μελῶν ἐφεξῆς τέταρτας ξυνεχῶς ὄν· οἱ δ' ἐσίγων.*

Also im Anfang eines Stückes saß Achilleus während der langen Parodos des Chores mit verhülltem Antlitz auf der Bühne. Nach der Angabe des Scholiasten waren es die *Φρύγες*, also das dritte Stück der Trilogie, und man wird zugeben, daß der um seinen liebsten Freund in stummen Schmerz versunken dasitzende Achilleus nicht nur an sich ein sehr passendes dramatisches Motiv, sondern auch das passendste Gegenstück zu der von Aristophanes in demselben Vers erwähnten Niobe ist. Mit dem Aristophanes-scholiasten stimmt die vita des Aischylos überein, aus der wir nur noch lernen, daß der Parodos als Prolog ein kurzes Gespräch zwischen Achilleus und Hermes voranging: *ἐν δὲ τοῖς Ἐκτορος λύτροις Ἀχιλλεύς ὁμοίως ἐγκαλυμμένος οὐ φθέγγεται πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀρροισαῖα*. Nun sagen aber die jüngeren Scholien *εἰκὸς τὸν ἐν τοῖς Φρυξίν Ἀχιλλέα ἢ Ἐκτορος λύτροις ἢ τὸν ἐν Μυρμιδόσιν, ὃς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται*. Daß letztere Bemerkung hier in einen ganz falschen Zusammenhang geraten ist und sich ursprünglich auf die drei Tage lang stumm am Grabe ihrer Kinder sitzende Niobe bezieht, lehrt, wie G. Hermann festgestellt hat, die Vergleichung mit der schon erwähnten Aischylosvita, die eben auf unser Scholion in reiner und vollständiger Gestalt zurückgeht; von den Myrmidonen aber steht dort kein Wort. Schon dies ist bedenklich; aber, wie wenig glaublich ist es auch, daß Aischylos das erste und das dritte Stück genau mit derselben

Situation, dem verhüllt und schweigend dasitzenden Achilleus habe beginnen lassen! Soll sich der Schmerz um den selbstverschuldeten Verlust<sup>1)</sup> des Freundes genau in derselben Weise äußern, wie der Zorn über die entführte Briseis? Ich dünkte, wenn irgendwo, so wäre hier eine Steigerung nötig gewesen. Der Achilleus des ersten Teiles der Ilias zürnt und schilt um Briseis, das ist menschlich richtig; Niobe nach dem Verlust ihrer Kinder, Achilleus bei Patroklos' Tod versinken in ein dumpfes Hinbrüten, in dem sie der Außenwelt vergessen; und diesen höchsten Trumpf sollte Aischylos schon gleich beim ersten Stück der Trilogie ausgespielt haben? Diese und ähnliche Erwägungen haben G. Hermann, Nauck u. A. dahin geführt die Worte τὸν ἐν Μυρμιδόνων für ein thörichtes und ganz ungläubwürdiges Einschlebsel zu erklären, dem ebenso wenig Glauben beizumessen ist, als der Versicherung der Scholien zu V. 1400, daß der notorisch euripideische Vers βέβληκ' Ἀχιλλεύς κτλ. aus denselben Myrmidonen des Aischylos sei.

Anders urteilt Brunn. Schon in den Ann. d. Inst. 1858 p. 366 hält er nicht nur an der Nachricht, daß auch im Anfang der Myrmidonen Achilleus verhüllt auf der Bühne gesessen habe, fest, er schließt aus den bildlichen Darstellungen sogar, daß auch im mittleren Stück der Trilogie, den Nereiden Achilleus genau so dagesessen habe, so daß also alle drei Stücke genau mit demselben Bühnenbilde begonnen haben würden; und auf derselben Voraussetzung kann es doch auch nur beruhen, wenn Brunn neuerdings wieder im dritten Heft seiner Troischen Miscellen S. 179 mit Entschiedenheit erklärt, daß „die Darstellungen der Wegführung der Briseis, der Gesandtschaft an Achill, weiter die Darstellungen der Waffenübergabe an Achill, sowie der Lösung des Hektor, in denen die typische Gestalt des erzürnt (?) dasitzenden Achilleus konstant wiederkehrt, in bestimmter Weise auf Aischylos als Quelle hinweisen“.

<sup>1)</sup> Daß Aischylos die Sache so darstellte, beweist bekanntlich das schöne Fragment 135, namentlich die Schlussworte τὰδ' οὐχ ἐπ' ἄλλων ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν περὶς ἀλισκόμεθα.

Dafs der Achill in den Briseisdarstellungen aus dem Typus der *πρῆσβεία* einfach entlehnt ist, wurde oben S. 96 gezeigt und kann doch auch nur Brunns Meinung sein, da die Wegführung der Briseis doch weder in der „tragischen Ilias“ noch in einem andern aischyleischen Stück vorkam. So können wir uns also gleich zu den schon oben S. 95 in anderem Zusammenhang besprochenen Darstellungen der Gesandtschaft an Achilleus wenden, auf denen dieser allerdings mehr oder minder verhüllt dazusitzen pflegt. Ich finde es nun zwar nirgends bei Brunn ausdrücklich ausgesprochen, mufs es aber nach dem ganzen Zusammenhang seiner Darlegung annehmen, dafs er die Myrmidonen für die poetische Quelle dieser Darstellungen hält und somit die Ansicht G. Hermanns teilt, nach welcher die Gesandtschaft an Achilleus den ersten Teil dieses Stückes ausmachte. Auf wie schwachen Füfsen die Annahme stöhnt, dafs im Beginn dieses Stückes Achilleus verhüllt und schweigend dasafs, ist oben gezeigt worden. Allein auch diese weitere Annahme, dafs in dem Stück die *πρῆσβεία* vorgekommen sei, ist keineswegs über allen Zweifel erhaben. Kein Fragment weist auf diese oder eine ähnliche Scene hin; es giebt für dieselbe überhaupt nur zwei Anhaltspunkte; einmal die Annahme, dafs die Myrmidones des Accius im wesentlichen eine Übersetzung des gleichnamigen aischyleischen Stückes seien, dann die Bemerkung der späten byzantinischen Scholien zu Aristophanes Fröschen 1264 *Φθιώτ' Ἀχιλλεῦ κτλ. τοῦτο ἀπὸ τῶν πρῆσβεων πρὸς Ἀχιλλεῖα Αἰσχύλος ἐποίησεν*. Was zunächst letzteren Punkt betrifft, so sind die parodierten Verse Worte des Chores und zwar aus der Parodos. Somit können die hier genannten *πρῆσβεις* nicht die Gesandten des Agamemnon, es müssen die Delegierten der Myrmidonen sein. Dies sah G. Hermann Opusc. V p. 140. Damit ist aber diese Notiz vollständig in Ordnung, und es ist weder nötig noch gerechtfertigt, mit G. Hermann anzunehmen, dafs aufser den *πρῆσβεις* der Myrmidonen noch die des Agamemnon aufgetreten seien und dafs dies vom Scholiasten verwechselt worden sei; eine solche Verwechslung anzunehmen, haben wir in keiner Weise Veranlassung; aber als Zeugniss für das Vorkommen der *πρῆσβεία* in

den Myrmidonen lassen sich die Worte dann freilich nicht mehr verwerten.

Was aber die Myrmidones des Accius betrifft, so hege ich trotz G. Hermanns schöner Auseinandersetzung starke Zweifel, ob sie mit den *Μυρμιδόνες* des Aischylos etwas anderes gemein haben als den Namen. Keines der Fragmente weist darauf hin, daß der Tod des Patroklos vorkam; die meisten beziehen sich auf die *μῆνις* des Achilleus: Fr. I Ribb. zeigt, daß Antilochos Person war, wie auch in den Myrmidonen des Aischylos; aber dort verkündet er den Tod des Patroklos, während er hier den zornigen Achilleus zu beruhigen sucht, also eine lange vor dem Auszug des Patroklos liegende Scene. Mit fr. II, der Drohung des Achilleus abzufahren,

*classis trahere in salum [me] et vela ventorum animae  
immittere*

hat G. Hermann die Worte verglichen, die Achilleus in der Ilias (I 359) an die Gesandtschaft richtet, und auf dieser Übereinstimmung beruht auch lediglich die Annahme, daß die *προσβεία* in dem Stücke vorgekommen sei. Indessen ganz zwingend ist dieser Schluß nicht; auch in der Streitscene mit Agamemnon im ersten Buch A 169 droht Achilleus

*νῦν δ' εἰμι Φθίηνδ', ἐπειὴ πολὺ φέρτερόν ἐστιν  
οἴκαδ' ἔμεν σὺν νηυσὶ κορωνίσιν.*

und dem Wortlaut nach schließt sich das Fragment des Accius weder an die eine noch an die andere Stelle so eng an, daß sich hieraus entscheiden ließe, welche das Vorbild war. Ebensovienig ist es notwendig, daß fr. IV

*Quodsi ut decuit stares mecum aut meus te maestaret dolor,  
iam diu inflammari Atridae naues vidissent suus,*

von Achilleus zu Aias gerade bei Gelegenheit der Gesandtschaft gesprochen wird. Die Schilderung der *προσβεία* in der Ilias bietet hierfür keine Parallelstelle. Denkbar wäre, daß Achilleus

diese Worte unmittelbar nach dem Streit an einen Genossen richtete; dann liesse sich Ilias A 231 vergleichen:

δημοβόρος βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσι ἀνάσσεις.  
ἦ γὰρ ἄν, Ἄτρεΐδη, νῦν ὕστατα λαβήσαιο.

Denkbar wäre auch, dafs sie gar nicht dem Achilleus gehörten, zumal dessen Zorn sich nur gegen den einen Atriden richtet. Den übrigen Fragmenten aber würde jeder, der ohne vorgesetzte Meinung an sie herantritt, gewifs unbedenklich in der Streitscene ihren Platz anweisen. Namentlich läfst fr. VIII *regnum tibi permitti malunt? cernam, tradam exercitum*<sup>2)</sup> doch kaum eine andere Auffassung zu, als die, dafs es Worte des Agamemnon sind; im höchsten Zorn kann dem Agamemnon dieser natürlich nur ironisch gemeinte Ausruf entfahren, etwa in einer Weiterbildung der Worte A 288 f. Worte des Achilleus sind fr. III und VI; das erstere *mea facta in acie obliiti* würde in denselben Gedankenzusammenhang gehören wie A 165—168, das zweite *tua honestitudo Danaos decepit diu* würde in einer Rede wie A 225 eine passende Stelle haben; auch als Schmähung des Agamemnon gegen Kalchas wäre es denkbar; fr. V

*iram infrenes, obstes animis, reprimas confidentiam*

kann Nestor sagen entsprechend den Iliasversen A 282

αὐτὰρ ἔγωγε  
λίσσομ' Ἀχιλλῆα μεθέμεν χόλον.

Es würde vermessen und dem nächsten Zweck dieser Betrachtungen nicht entsprechend sein, wollte ich über den Inhalt des Stückes weitere Betrachtungen anstellen. Es kam mir nur darauf an, zweierlei festzustellen, erstens: keines der

<sup>2)</sup> Wie die Änderung Merciers: *cernant* geduldet werden kann, ist mir unverständlich. Nonius 261, 64 führt die Stelle zum Beweise dafür an, dafs *cernere* in die Bedeutung von *cedere* übergehen könne. Der Sinn ist also: „Wenn sie lieber dir den Oberbefehl übertragen wollen, nun gut, so will ich abdanken und dir die Heere übergeben“. Was ist an diesem Gedanken oder an dieser Fassung auszusetzen?

Fragmente berechtigt zu der Annahme, daß der Tod des Patroklos vorkam; zweitens: selbst ob die Gesandtschaft an Achilleus vorkam, ist durchaus unsicher; man kann mit demselben und vielleicht sogar mit besserem Rechte den einzelnen Fragmenten in der Streitscene zwischen Achill und Agamemnon und den unmittelbar darauf folgenden Verwickelungen ihren Platz anweisen<sup>3)</sup>. Daß aber der Tod des Patroklos in den Myrmidonen überhaupt nicht vorgekommen sein kann, wird zu einer an Gewisheit grenzenden Wahrscheinlichkeit erhoben durch den Umstand, daß diese Katastrophe den Inhalt einer andern Tragödie desselben Dichters bildete, nämlich der Epinausimache. Dies ist seltsamer Weise noch nicht erkannt oder, nachdem es ausgesprochen war<sup>4)</sup>, bestritten worden, weil man sich durch die Gleichsetzung der Myrmidonen des Accius mit dem gleichnamigen Stück des Aischylos den Blick getrübt hatte. Eine unbefangene Betrachtung der Fragmente kann zu keinem anderen Resultate führen: fr. I wird von Nonius 233, 16 als Beleg dafür citiert, daß *anima significat iracundum vel furiosum, unde et animosi dicuntur iracundi*. Es lautet

*ut nunc cum animatus iero, satis armatus sum,*

Worte des Achilleus, als er sich in den Kampf stürzt, um die Leiche seines Freundes zu retten; er hat keine Waffen, die hat Hektor erbeutet, sein Zorn ersetzt ihm die Rüstung. Wie matt ist das, wenn man sie, wie O. Ribbeck (Römische Tragödie S. 357), in eine Scene setzt „in welcher die leidenschaftliche Ungeduld Achills (der nicht warten kann, bis ihm seine Mutter die ersehnten Waffen bringt) von einem ruhigeren Freunde z. B. Antilochos noch hin-

<sup>3)</sup> Denkbar wäre, daß das Stück mit der Streitscene begonnen und mit der Gesandtschaft an Achilleus geendet, also A—I der Ilias entsprochen hätte, wie man es für den Agamemnon des Ion voraussetzt.

<sup>4)</sup> Nieberding *de Iliade a L. Attio in dramata conversa*, Gymnasial-Programm von Conitz 1838 p. 12 erkannte zwar richtig, daß das Stück den Auszug und Tod des Patroklos enthielt, liefs es aber schon mit dem Zweikampf zwischen Hektor und Aias beginnen und erst mit Hektors Tod oder gar dessen Lösung schließen.

gehalten wurde“, wie matt ist es, wenn er ohne Nötigung, wie sie sich bei unserer Annahme durch die Gefahr der Freundes-Leiche ergibt, so spricht, wie matt, wenn seinem Worte nicht die That folgt. Fühlte denn Accius gar nicht, zu welchem leerem Prahler dadurch Achilleus wurde? Schon dies ist eigentlich ausreichend, um Ribbecks Annahme zu widerlegen, daß nicht der Tod des Patroklos, sondern der des Hektor, ja sogar noch die Lösung von Hektors Leiche den Inhalt des Stückes gebildet habe. Dazu kommt der Titel *Epinausimache*, mit welchem auf der capitolinischen *tabula iliaca* und mehrfach in der Litteratur das *N* passend bezeichnet wird. Durch das Eintreten des Patroklos in den Kampf werden die Troer zur Stadt zurückgetrieben und die „Schlacht bei den Schiffen“ erreicht ihr Ende; als Achill die Botschaft vom Tode seines Freundes erhält, ist sie schon lange vorüber. Mit welchem Rechte behauptet also O. Ribbeck S. 356: „Im Drama setzte sich ‘der Kampf bei den Schiffen’, welcher in unserer *Ilias* (XIII—XV) der *Πατρόκλεια* vorangeht, nach dem Tode des Patroklos noch fort oder entbrannte erst recht heftig“. Ich finde keine Begründung für diese Behauptung angeführt, wenn nicht etwa der folgende Satz sie enthalten soll: „So sieht man auf einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserles. Vasenb. CXCVIII den Schatten des Helden, gleichsam Sühne heischend, speerhewaffnet und geflügelt über den Schiffen schweben“. Allein diese Anschauung beruht einfach auf falscher Deutung. Die Vase stellt den Schatten des Achilleus dar, der nach der Zerstörung von Ilios über den Schiffen erscheint und die Opferung der Polyxena verlangt. Darum ist kein Grund, dem Titel einen anderen als den zunächst liegenden und allein bezeugten Sinn zu geben.

Eine Musterung der Fragmente wird dieses Resultat lediglich bestätigen; sie ordnen sich leicht ein, wenn der Tod des Patroklos der Inhalt war, während sie bei Ribbecks Annahme nur sehr gezwungen untergebracht werden können.

Eine Reihe von Fragmenten gehört augenscheinlich in den Botenbericht vom Kampf:

- fr. IX *ab classe ad urbem tendunt, neque quisquam potest  
fulgentium armum armatus ardorem obtui.*
- fr. X *incurtio ita erat acris.*
- fr. XIV *primores procerum provocavit nominans  
si esset quis, qui armis secum vellet cernere.*
- fr. XI *Mavortes armis duo congressos crederes.*

Also von der Flotte zur Stadt geht die Flucht und niemand vermag den Anblick der funkelnden Rüstung — offenbar des Helden — zu ertragen; die Tapfersten der Gegner ruft er beim Namen zum Kampf; zuletzt findet er einen ebenbürtigen Gegner. Wer ist der Held? und wer sein Gegner? Ribbeck antwortet: Achill und Hektor. Unbegreiflich; als Achill sich in den Kampf stürzt, sind die Troer längst nicht mehr nahe bei der Flotte, schon am Tage vorher hat sie Patroklos zurückgetrieben; und weiter, welche Veranlassung hat Achill, die Helden der Troer einzeln herauszufordern? Es ist ihm doch wahrlich jetzt nicht um eine Schaustellung seiner Stärke, sondern um Rache zu thun, Achill sucht in diesem Moment nur einen auf dem ganzen Schlachtfeld, Hektor. Wie paßt dazu die Herausforderung? Und weiter, das in Trochäen abgefaßte Fragment XII zeigt, daß Achill selbst seine Thaten erzählt; welche Tautologie, wenn bereits ein Botenbericht vorausgegangen war. Wie trefflich fügt sich hingegen Alles, wenn Patroklos der Held des Berichtes ist. An der Spitze der Myrmidonen treibt er die Troer von der Flotte zur Stadt zurück; der Glanz der Achilleusrüstung, die er trägt, blendet die Troer; bei Namen ruft er die tapfersten Troer auf, und als er mit Hektor (oder Sarpedon?) kämpft, da sah es aus, als ob zwei Kriegsgötter mit einander sich messen wollten.

Eine zweite Gruppe von Fragmenten ordnet sich fast von selbst zu der Scene zusammen, in welcher Patroklos den Achilleus zuerst zur Teilnahme am Kampfe zu bewegen sucht, dann wenigstens seine Waffen erbittet und erhält, und endlich zum Kampf auszieht. Hierher gehören als Worte des Patroklos<sup>5)</sup>

<sup>5)</sup> So schon Nieberding p. 14.



fr. XVI *tamen haut fatiscar quin tuam implorem fidem.*  
 fr. II *proin tu id cui fiat, non qui facias compara.*

„ich will nicht müde werden, dich anzuflehen; sieh mehr auf mich, dem du etwas zu Liebe thun sollst, als auf deinen Stolz, dem es schwer wird, auch nur den Schein der Nachgiebigkeit auf sich zu nehmen“. Auf den Vorwurf, daß sein Starrsinn ihn in schlechten Leumund beim Heere bringe, mochte Achilleus antworten:

fr. V *probis probatus<sup>6)</sup> potius quam multis forem.*

Und derselbe mochte dem kampfbegierigen Patroklos warnend zu bedenken geben:

fr. III *contra quantum obfueris, si victus sies  
 considera et quo revoces summam exerciti;*

als aber Patroklos fest bleibt, giebt er ihm dieselbe Mahnung, wie in der Ilias II, sich mit dem Ruhm zu begnügen, die Troer von den Schiffen zurückzutreiben, und nicht in die Ebene selbst vorzurücken; denn in diesen Zusammenhang gehört, wie Wilamowitz gesehen hat,

fr. IV *quod si procedit neque te neque quemquam arbitror  
 tuae paeniturum laudis, quam ut serves vide.*

Wegen der Verschiedenheit des Metrums ist es bedenklich, fr. VIII

*nec perdolescit fligi socios, morte campos contegi*

derselben Scene zuzuweisen, obgleich dies an sich passend wäre; vielleicht gehören die Worte in eine vorangehende Scene; sie sind sowohl im Munde des Phoinix als des Chores, der etwa aus Myrmidonen bestanden haben mag, denkbar und gehören natürlich einer früheren Scene, vielleicht der Parodos, an.

Für Ribbecks Annahme spricht nur das Fragment XII und auch dies nur scheinbar; es lautet:

<sup>6)</sup> *probatus* Ribbeck in der *adnotatio*: *probatum* die Überlieferung.

*Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine  
atque acervos alta in amni corpore explevi hostico,*

Worte des Achilleus, die sich nur auf den Kampf an und im Skamander beziehen können, also eine Episode, die in der Ilias dem Tod des Hektor unmittelbar vorhergeht. Aber muß es auch bei Accius so gewesen sein? konnte nicht der Tragiker den Achilleus schon gleich nach Patroklos' Tod bis zum Skamander vordringen lassen, um die Leiche des Patroklos zu retten. In der Ilias freilich springt er bloß auf den Wall und treibt nur durch seine Stimme und das Funkeln seiner Augen die Troer zurück; allein, daß er bei Accius sich wirklich in den Kampf stürzt, scheint sich doch aus fr. I unmittelbar zu ergeben. In dieselbe Scene wird man schon des gleichen Metrums wegen geneigt sein auch fr. VII zu verweisen:

*Mors amici subigit, quod mi est senium multo acerrimum,*

und es mag verstattet sein, hier eine freilich sehr unsichere Vermutung über den Zusammenhang dieser Worte aufzustellen. Wozu zwingt der Tod des Freundes den Achill? doch zum Kampf, speziell gegen Hektor; aber warum wird denn der Zwang so ganz besonders betont? Hat sich vielleicht Accius des schönen Motivs der Ilias bedient, daß dem Achill bestimmt war, unmittelbar nach Hektor selbst zu fallen, daß er also durch die Rache für den Freund den eigenen Tod beschleunigt?<sup>7)</sup> Dann hätten wir uns als die Person, mit der Achilleus spricht, Thetis zu denken; an sie würde dann auch die Erzählung des Kampfes gerichtet sein. Mit dem Beschluß des Achill, trotz dem Schicksalsspruch den Hektor zu töten, mit dem Versprechen der Thetis, ihm Waffen zu bringen, könnte das Stück in einer äußerst dramatischen Weise schliessen, einer Weise, die dem Hörer zugleich jeden Zweifel über den weiteren Verlauf benimmt.

So läßt sich der Gang dieses Stückes so klar erkennen, wie der von wenigen römischen Dramen. Zuerst die kampfeslustigen Myrmi-

<sup>7)</sup> Vgl. oben Kap. III S. 106.

donen, dann Achilleus und Patroklos und des ersteren Auszug in den Kampf, weiter in einer oder zwei Botenreden die Schilderung von Patroklos' Heldentaten und Tod, Achill stürzt sich in den Kampf, zuletzt Achill und Thetis an der Leiche des Patroklos<sup>8)</sup>.

Es ist also klar, daß es die Epinausimache des Accius ist, und nicht die Myrmidonen, die den Myrmidonen des Aischylos entspricht; wenigstens dem Inhalte nach; denn ob eine direkte Benutzung des Aischylos von Seiten des Accius stattfand, ist nicht auszumachen; aber auch von den Fragmenten dieses Stückes berechtigt keines zu der Annahme, daß die *πρῆσις* darin vorkam. Es ist also weder erweislich noch wahrscheinlich, daß Accius diese Episode der Ilias dramatisch behandelt hat, viel weniger noch, daß er es nach dem Vorbild des Aischylos gethan hat, und ein Schluß aus Accius auf Aischylos ist somit durchaus unzulässig.

Kehren wir nun zu diesem zurück. So wenig wie es ein äußeres Zeugnis dafür giebt, daß die Myrmidonen des Aischylos mit der *πρῆσις* begannen, ebenso wenig ist dies aus inneren Gründen wahrscheinlich zu machen. Im Gegenteil wird man fragen, ob es nicht eine bedenkliche Tautologie wäre, wenn sowohl der Chor der Myrmidonen als die Gesandten Agamemnons den Achilleus vergeblich zur Teilnahme am Kampfe aufforderten. Entscheidend aber ist, daß bereits im Anfang des Stückes, wie die beiden Fragmente der Parodos beweisen, die Schlacht in der Nähe des Lagers und der Schiffe tobt, also zu friedlicher Absendung der Haupthelden der Zeitpunkt schlecht gewählt wäre. Da es also weder ausdrücklich bezeugt noch an sich wahrscheinlich ist, daß in den Myrmidonen die *πρῆσις* vorkam, und da wir auch von keinem anderen Stück des Aischylos, das diesen Gegenstand behandelt haben könnte, Kunde haben, so ergiebt sich daraus die Unrichtigkeit der Behauptung, daß die Vasenmaler bei Darstellung der *πρῆσις* von Aischylos abhängig sind.

---

<sup>8)</sup> In dem heillos verderbenen Fragment XV scheint wenigstens der Name Phoinix richtig überliefert; er war also Person; möglicherweise könnte auch er es sein, an den Achilleus seine Erzählung (fr. XII) richtet.

Der Schöpfer dieses Typus wollte nichts Anderes darstellen, als die Scene der Ilias; freilich fehlt dort Diomedes. Aber der Maler mochte sich erinnern, dafs kurz vorher und kurz nachher Diomedes im Rate der Achäer eine grofse Rolle spielt und ihn aus diesem Grunde oder auch aus ungenauer Reminiscenz der Gesandtschaft beigeesellen.

Es bliebe nun noch eine entfernte Möglichkeit, dafs zwar nicht die ganze Scene, aber wenigstens die Hauptfigur der Darstellung aus Aischylos entnommen wäre. Denn denkbar wäre es doch, dafs der verhüllt dasitzende Achilleus in den Phrygern des Aischylos der gleichzeitigen Kunst den Anlafs geboten hätte, den Helden nun auch bei andern Gelegenheiten in ähnlicher Weise darzustellen. Ja, wenn nur die Analogie wirklich schlagend wäre; aber gerade das eigentlich Charakteristische, die Verhüllung des Gesichts, ist nirgends dargestellt; er legt nur die Hand traurig an den Kopf; für diesen gewöhnlichen Gestus tiefer Trauer bedurften aber die Künstler wahrlich nicht des Vorgangs der Bühne. Doch wollte man in dieser einen Figur auch die Einwirkung der Bühne zugeben, so bliebe doch dabei die Behauptung, dafs die dargestellte Sagenform die alte des Epos und nicht eine neue, vom Drama geschaffene ist, in voller Kraft bestehen.

Genau so steht es mit dem zweiten Stück der Trilogie, den Nereiden. Hier kommt namentlich die aus Kameiros stammende Pelike des britischen Museums in Betracht, die Engemann M. d. I. XI tav. VIII publiziert hat. Das Monument ist aus stilistischen und paläographischen Gründen dem fünften Jahrhundert zuzuweisen. Thetis umarmt ihren verhüllt und traurig dasitzenden Sohn, während zwei Nereiden die Waffen halten und Athena und Phoinix als Zuschauer gegenwärtig sind. Die Darstellung enthält nichts, das uns zu der Annahme einer anderen poetischen Quelle als der Ilias zwänge; denn dafs auch in den Nereiden zuerst Achill stumm und verhüllt auf der Bühne gesessen hätte, wie Brunn auf ähnliche oder spätere Darstellungen gestützt annahm, ist weder erweislich noch wahrscheinlich. Die Verhüllung des Hauptes aber ist hier durch die Trauer um Patroklos auch ohne Vorgang des Aischylos hinreichend motiviert

So bleiben also nur noch die Darstellungen von Hektors Lösung übrig; ihre Betrachtung aber liefert die allererwünschteste Bestätigung für meine Behauptung. Auf den Vasen des fünften Jahrhunderts finden wir den alten archaischen auf dem Epos beruhenden Typus einfach beibehalten (s. oben S. 19): Achill auf der Kline, vor ihm der Tisch mit Speisen, unter der Kline die Leiche des Hektor. Von der Verhüllung des Hauptes, die doch gerade für das entsprechende Stück der Trilogie, die *Φούγες*, ausdrücklich bezeugt ist, findet sich auf den rotfigurigen Vasen strengen Stiles keine Spur<sup>9)</sup>. Auf der späten tarentinischen Vase aber und der Mehrzahl der römischen Monumente wird Hektor gewogen, ein Zug, der ausdrücklich für Aischylos bezeugt ist; die Verhüllung des Hauptes ist nur auf der tarentinischen Vase und zwar in wenig charakteristischer Weise angedeutet.

Die Musterung der Monumente hat also gezeigt, daß die „tragische Ilias“ des Aischylos auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts entweder überhaupt keinen oder wenigstens keinen die Sagenversion bestimmenden Einfluß gehabt hat.

Auch die Gruppe von Vasenbildern, die, wie Brunn und Klein scharfsinnig erkannt haben, den Streit um die Waffen des Achilleus darstellen, sollen nach Brunns Versicherung vom Drama beeinflusst sein. Da indessen der Typus der Streitscene selbst

---

<sup>9)</sup> An dieser Stelle würde die Darstellung einer Münchener Vase (Nr. 890 Jahn, Gerhard A. V. III 197, Overbeck Her. Gall. XX 2) einzureihen sein, auf der Priamos die Kniee des verhüllt dasitzenden Achilleus flehend umfaßt. Nach der Publikation würde man geneigt sein, die Vase der Übergangsperiode zum freieren Stil, also dem Ende des fünften Jahrhunderts zuzuschreiben; dazu würde es vortrefflich stimmen, daß wir auf ihr den Bruch mit dem alten Typus bereits vollzogen sehen. Das Motiv der Verhüllung könnte in dieser Periode allerdings auf Aischylos zurückgehen, obgleich es so sehr durch die Situation selbst gegeben ist, daß der Maler wahrlich keiner besonderen poetischen Vorlage bedurfte. Allein Brunn, *Troische Miscellen* III S. 182 versichert, die Vase sei „von provinciell etruskischer Technik (rot auf schwarz aufgemalt)“ und so muß ich mich, da ich keine klare Erinnerung von derselben habe, bescheiden. Wie aber Brunn dazu kommt, an derselben Stelle von einem „Besuch des Priamos bei dem (zürnenden) Achill“ u sprechen, ist mir unverständlich.

schon auf schwarzfigurigen Vasen sich findet, also der epischen oder wenigstens vor dem Drama liegenden Sagengestaltung angehört, so könnte sich der Einfluss des Dramas nur auf das Gegenbild beschränken, der Darstellung der Abstimmung, die in der früher (Kap. III) geschilderten Weise als Gegenstück zum alten Typus wahrscheinlich erst im fünften Jahrhundert von der Vasenmalerei geschaffen ist. Aber, daß der Streit durch die Abstimmung der Achaier entschieden wird, ist gewiß der ältere und trotz Welckers Auseinandersetzung auch für Arktinos vorauszusetzende Zug<sup>10)</sup>.

Ich übergehe Behauptungen, die ohne jeden Versuch des Beweises aufgestellt werden, wie die, daß Hierons Darstellung der zwei Palladien — eine spezifisch attische Lokalsage — oder Danae oder Odysseus und Penelope in der dargestellten Sagenversion vom Drama abhängen, und wende mich zu zwei Vasenbildern, bei welchen die Möglichkeit einer Abhängigkeit von Aischylos nicht so leicht von der Hand gewiesen werden darf, wie bei den bisher besprochenen.

Das erste ist die sehr fragmentierte Vase aus der Sammlung des duc de Luynes (jetzt im Cabinet des médailles befindlich, s. M. d. I. II 10 b, Overbeck XXII 9), auf der in der Mitte Hermes mit der Seelenwage, links Zeus und rechts eine mit lebhafter Gebärde ihre Teilnahme bezeugende Frau, offenbar die Mutter eines der beiden Helden, deren Geschick abgewogen wird, dargestellt ist. Man erkennt die Seelenwägung des Memnon und des Achilleus und in der Frau rechts Eos. In der sichersten Weise ist nun diese Scene für die *Ψυχοστασία* des Aischylos bezeugt, und zwar von den allerglaubwürdigsten Gewährsmännern Aristonikos und Plutarch. Aristonikos bemerkt: schol. II. Θ 70 (*δύο κῆρε τανηλεγτος θανάτοιω*) *ὅτι τὰς θανατηφόρους μοίρας λέγει. ὁ δὲ Αἰσχύλος νομίσας λέγεσθαι τὰς ψυχὰς ἐποίησε τὴν ψυχοστασίαν, ἐν ἣ ἔστιν ὁ Ζεὺς ἰστάς ἐν τῷ ζυγῷ τὴν τοῦ Μέμνονος καὶ Ἀχιλλέως ψυχὴν*<sup>11)</sup>, und Plutarch Mor. p. 17 A *ἐπὶ τοῦ*

<sup>10)</sup> S. unten den Excurs *Ὀπλων κρίσις*.

<sup>11)</sup> Vgl. auch denselben Aristonikos zu X 209 und Porphyrios zu beiden Stellen.

*Λιὸς εἰρηκότος Ὀμήρου*, ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανατοιο, τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἑκτορος ἵπποδάμοιο· ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' Ἑκτορος αἰσιμον ἤμαρ· ὄχρετο δ' εἰς Αἶδαο, λίπεν δὲ ἐ Φοῖβος Ἀπόλλων', τραγωδίαν δ' Αἰσχύλος ὄλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν ἐπιγράψας Ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Λιὸς ἔνθεν μὲν Θέτιν, ἔνθεν δὲ τὴν Ἥῶ δειομένης ὑπὲρ τῶν νιέων μαχομένων, was durch Pollux IV 130 bestätigt wird. Es ist nun augenscheinlich, daß das Vasenbild mit der hier beschriebenen Scene keineswegs übereinstimmt. Es möchte noch hingehen, daß nur eine der Mütter dargestellt ist; der Vasenmaler kann die andere aus Rücksicht auf die Symmetrie der Komposition weggelassen haben. Aber wie kommt es, daß Hermes die Wage hält? Auch die Ausrede, daß er vielleicht bei Aischylos *κωφὸν πρόσωπον* gewesen sei, wie Bia im Prometheus, hält nicht Stich, da beide Gewährsmänner auch ausdrücklich hervorheben, daß Zeus selbst die Wage hielt. Dies ist um so auffälliger, als nicht nur auf späteren Darstellungen, wie dem etruskischen Spiegel (Gerhard II 235, Overb. XXII 5) und der unteritalischen Vase (Overb. XXII 7), sondern auch auf der dem fünften Jahrhundert angehörigen Schale M. d. I. VI 5 a stets Hermes es ist, der die Wägung vollzieht; auf der rotfigurigen Vase strengen Stiles bei Overb. XXII 10, die Zeus in der Mitte und auf beiden Seiten die fliehenden Mütter zeigt, fehlt Hermes, aber mit ihm auch jede Andeutung der Psychostasie. Wie soll man sich das erklären, wenn wirklich die Tragödie des Aischylos diese Scene der Kunst übermitteln hat. An sich ist es ja leicht begreiflich, daß das Amt der Seelenwägung dem Seelenführer übertragen, daß aus dem *ψυχοκομπός* ein *ψυχοστάτης* wird, aber man verlangt doch zu wissen, wie gerade die Kunst dazu kam, diese Figur einzufügen, statt sich mit der Gruppe des wägenden Zeus in der Mitte der Mütter, wie sie bei Aischylos auf dem *Θεολογείον* sichtbar war, zu begnügen; wie sie weiter dazu kam, gerade diese dem Aischylos fremde Figur mit solcher Zähigkeit festzuhalten und lieber den Zeus selbst oder eine der Mütter wegzulassen. Wie leicht wäre es z. B. dem Maler der Luyneschen Vase gewesen eine symmetrische Komposition herzustellen,

wenn er einfach herübergenommen hätte, was auf der Bühne Jedermann sah, Zeus mit der Wage in der Mitte und zu beiden Seiten die flehenden Mütter, allein er konnte sich nicht entschließen, auf den Hermes zu verzichten. Ich denke das Alles weist mit zwingender Notwendigkeit darauf hin, daß diese Rolle des Hermes schon durch die bildliche oder poetische Tradition übermittlelt ist, und der nächstliegende Gedanke ist gewiß der, daß schon Arktinos die Psychostasie aus der Ilias und zwar aus X 209 herübergenommen oder richtiger herausentwickelt hat, und daß bei ihm nicht Zeus, sondern Hermes in Gegenwart des Zeus die Wägung vollzog. Aus der lakonischen Hypothese des Proklos läßt sich wenigstens so viel entnehmen, daß Eos vor oder nach dem Kampfe bei Zeus war, um ihrem Sohn Unsterblichkeit zu erwirken (*καὶ τοῦτω μὲν Ἡὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι.*) Allein dieser scheinbar einfachen Annahme stellt der Wortlaut der Iliasscholien und der Plutarchstelle eine sehr erhebliche Schwierigkeit entgegen. Die Einführung des Hermes ist bedingt durch die Auffassung der *δύο κῆρες* als *ψυχαί*, eine Auffassung, die eben Aristarch und seine Schule als gänzlich verfehlt rügt und dem Aischylos zum Vorwurf macht. Wenn aber unsere Annahme richtig ist, so hätte Aischylos seine Auffassung einfach von Arktinos entlehnt, und nicht den attischen Tragiker, sondern den milesischen Epiker hätte Aristarchs Tadel treffen sollen. Und wie kann Plutarch sagen, daß Aischylos aus der Iliasstelle eine ganze Tragödie gemacht habe, wenn schon Arktinos die Psychostasie auf Memnon übertragen hatte? Allein man weiß ja, daß die alexandrinischen Grammatiker sich um die Gedichte des Cyklus ebenso wenig bei ihren mythologischen wie bei ihren grammatischen Untersuchungen kümmerten, und daß sie namentlich bei der Frage nach dem Verhältnis der Tragiker zu Homer dieses Mittelglied häufig ganz ignorierten<sup>12)</sup>. Plutarch aber ist eben von dieser alexandrinischen Anschauung abhängig; hätte er aber außer seinem Homercommentar noch andere Quellen einzusehen Veranlassung genommen, so würde er sich schwerlich an die ver-

<sup>12)</sup> S. Wilamowitz, *Philologische Untersuchungen IV* Antigonos S. 165.  
*Philolog. Untersuchungen V.*



schollene Aithiopsis, sondern höchstens an die *ὑπόθεσις* derselben gewandt haben, in der die Psychostasie nicht erwähnt wird. Ein Schluss aus dem Schweigen sei es der Alexandriner sei es des Plutarch auf den Inhalt der Aithiopsis ist also unzulässig, und somit steht der Hypothese, daß auch in der Aithiopsis die Psychostasie vorgekommen sei und daß diese die letzte poetische Quelle für die Darstellungen sowohl auf den attischen Vasen, wie auf dem etruskischen Spiegel sei, wenigstens nichts direkt im Wege. Ja die Weiterbildung eines in der Ilias vorliegenden Motivs wäre ganz im Charakter dieses Gedichtes.

Das zweite Monument, das mit einigem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit als Beweis von Aischylos' Einfluß auf die gleichzeitige Vasenmalerei angeführt werden könnte, ist eine noch dem fünften Jahrh. angehörige Vase des britischen Museums (früher Cabinet Durand nr. 68, abgebild. Jahn Arch. Aufs. T. 2. Overbeck Her. Gall. XIII 9), welche Telephos mit dem kleinen Orestes auf dem Hausaltar des Agamemnon darstellt. Die späteren Darstellungen dieser Scene auf etruskischen Urnen, unteritalischen Vasen und dem pergamenischen Fries sind ausnahmslos von Euripides abhängig; denn wenn sie auch in richtiger künstlerischer Empfindung die bettelhafte Erscheinung des Telephos ganz verwischen oder nur leicht andeuten, gerade wie die des Odysseus beim Freiermord auf einer attischen Vase nur durch die Exomis angedeutet wird, so behalten sie doch den eigentlich charakteristischen Zug bei, daß Achilleus gegen den kleinen Orestes das Schwert zückt. Anders hier, wo Telephos die Rechte ruhig auf den Speer stützend den kleinen Orestes auf dem Schoß hält, Agamemnon zwar erstaunt, aber ohne jedes Zeichen des Schreckens naht, und der Knabe ruhig und freundlich dem Vater die Arme entgegenstreckt: das ist nun und nimmer die euripideische Scene. Ist also etwa Aischylos die Quelle?<sup>13)</sup> Der Scholiast zu Aristophanes Acharn. 332 sagt: *ὁ Τηλέφορος κατὰ*

<sup>13)</sup> Über den Telephos des Euripides und den des Aischylos hat zuletzt N. Wecklein (Sitzungsber. der bayer. Akad. 1878 S. 198) gesprochen; weder die Methode noch die Resultate dieser Abhandlung kann ich für richtig erachten und habe daher keine Veranlassung, dieselbe zu berücksichtigen.

τὸν τραγωδοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἕλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβῶν. Hierdurch würde also die Scene auch für das Stück des Aischylos bezeugt, wenn nur die Überlieferung glaubhaft wäre. Allein mit Recht bemerkt Wilamowitz, daß Aristophanes in jener Scene den Euripides und nicht den Aischylos parodieren will. Wilamowitz urteilt deshalb gewiß mit Recht, daß der Scholiast ursprünglich nur *κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν* geschrieben und damit den Euripides gemeint hatte, daß aber ein späterer Interpolator mißverständlich den Aischylos einsetzte<sup>14)</sup>. Ein direktes Zeugnis für das Vorkommen der Scene bei Aischylos giebt es also nicht, freilich auch keines, daß gegen das Vorkommen derselben spräche. Ähnlich steht es mit den Kyprien; Proklos bemerkt nur summarisch: *ἔπειτα Τηλέφον κατὰ μαντείαν παραγεγόμενον εἰς Ἄργος ἰάται Ἀχιλλεύς ὡς ἡγεμόνα γεννησάμενον τοῦ ἐπ' Ἴλιον πλοῦ*, Worte, die nach keiner von beiden Seiten hin eine Entscheidung ermöglichen. Dennoch hat bereits Overbeck *Her. Gall.* S. 398 angenommen, daß bereits in den Kyprien der Vorgang erzählt gewesen und daß die Darstellung der in Rede stehenden Vase von diesem Epos abhängig sei.

Für die Entscheidung der Frage ist es wesentlich, wie man über das Verhältnis dieser Episode zu der Geschichte von Themistokles bei dem Molotterkönig Admetos denkt. Schon der Bericht des Thukydides I 136, der doch gewiß die attische Volksvorstellung jener Zeit wiedergiebt, stimmt mit dieser Episode der Telephos-Sage in der uns geläufigen Fassung so augenfällig überein, daß der Gedanke an Zufall ausgeschlossen scheint. Vergebens sucht man das Gewicht dieser Übereinstimmung dadurch abzuschwächen, daß man auf die Ähnlichkeit der Motive im *Ὀδυσσεὺς μαινόμενος* und in der Andromache verweist; gerade diese Vergleichung lehrt, daß die Ähnlichkeit in unserem Falle über die eines allgemeinen Motives weit hinausgeht. Ich sehe zur Erklärung dieser auffälligen Erscheinung nur zwei Wege.

<sup>14)</sup> Eine Verwechslung des Aischylos und des Euripides nahm auch bereits Vater *Aleaden* S. 19 an; anders O. Jahn *Telephos u. Troilos* S. 37.

Entweder die Episode aus dem Leben des Themistokles ist historisch; da man sich nun schwerlich zu der Annahme wird entschließen können, daß Themistokles und Admet eine Episode der Kyprien oder eines eben aufgeführten attischen Dramas ins praktische Leben übersetzt haben, wie das allerdings schon im Altertum einige Historiker gethan zu haben scheinen (Plutarch Themist. 25), so wird man sich in diesem Falle der Vermutung Geels zuneigen müssen, daß Aischylos ein Ereignis aus dem Leben des Themistokles, wie es sich wirklich begeben hatte oder wie es wenigstens das Gerücht erzählte, auf Telephos übertragen habe, vielleicht mit einer ganz bestimmten politischen Tendenz. In diesem Falle wäre also die Episode in den Kyprien nicht vorgekommen und die poetische Quelle für das Vasenbild würde Aischylos sein. Oder die Episode gehört bereits der Themistokleslegende<sup>14)</sup>, dann natürlich in ihrem frühesten Stadium an; dann ist sie von Telephos auf Themistokles übertragen, und dann ist es weit wahrscheinlicher, daß die Volksphantasie aus alter epischer Überlieferung als aus junger dramatischer Erfindung schöpfte. Wer den starken Trieb schon des fünften Jahrhunderts zur Legendenbildung kennt, wird nicht umhin können, die letztere Annahme für die weitaus wahrscheinlichere zu halten. So darf also das Epos mindestens mit demselben Recht, wie Aischylos, für die poetische Quelle der Darstellung auf der Londoner Vase gelten.

Nähere Prüfung hat also gezeigt, daß Einwirkung des attischen Dramas auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts in keinem einzigen Falle wirklich erwiesen ist, und man also kein Recht hat, wie es so häufig geschieht, eine solche ohne weiteres zu postulieren und rotfigurige Vasen strengen Stiles zur Rekonstruktion von Dramen zu verwenden.

<sup>14)</sup> So urteilt auch Mommsen, Römische Forschungen I S. 118. 146.

V.

DER TOD DES AIGISTHOS.

---

Eine kleine schon wiederholt besprochene Gruppe attischer Vasen des fünften Jahrhunderts stellt die Ermordung des Aigisthos dar; die hier in Betracht kommenden Gefäße, sämtlich rotfigurig und meist strengen Stils, sind die folgenden:

- A) Sog. Pelike in Wien, gefunden in Cervetri,  
abgeb. M. d. I. VIII tav. XV (darnach Wiener Vorlegeblätter Serie I Taf. 1 nr. 2),  
besprochen von Benndorf A. d. I. 1865 p. 212 f.
- B) Stamnos im Berliner Museum, gef. in Vulci. Gerhard, Berlins antike Bildwerke nr. 1007,  
abgeb. Gerhard, Etruskische und Campanische Vasenbild. Taf. 24 (darnach Overbeck Her. Gall. XXVIII 10, Welcker A. D. V S. 247, Conze, Vorlegebl. Ser. I Taf. I 1, in Jahns Ausgabe d. Electra u. öft.),  
bespr. auch von Jahn Arch. Zeit. 1860 S. 43.
- C) Kylix des Kachrylion, gef. in Vulci,  
früher in der Sammlung Canino (Gerhard rapp. volc. 417. *Musée étrusque du prince de Canino* nr. 1186), jetzt verschollen, vgl. auch Brunn, Künstlergesch. II S. 703.
- D) Amphora, früher bei Baseggio,  
abgeb. M. d. I. V tav. LVI (darnach Welcker A. D. V. T. XVIII),  
bespr. von Welcker, A. d. I. 1853 p. 272 (= A. D. V S. 287 f.).

E) „Kelebe“ in Bologna, beschrieben B. d. I. 1872 p. 110 ungenau.

Eine Gruppe aus dieser Komposition kehrt wieder auf  
F) Amphora in Wien<sup>1)</sup>,  
abgeb. Arch. Zeit. 1854 Taf. LXVI 1,  
bespr. von O. Jahn a. a. O. S. 230 f.

Endlich gehört in diesen Zusammenhang:

G) Kleine Kylix aus Corneto im Berliner Museum No. 1610,  
abgeb. Arch. Zeit. 1854 Taf. LXVI,  
bespr. von O. Jahn a. a. O. S. 233.

Der am längsten bekannte Berliner Stammos (B) mag in der Besprechung vorangestellt werden. Dem auf einem reich geschmückten Sessel sitzenden Aigisthos (ΣΟΟΣΙΑΙΑ) stößt der völlig gerüstete Orestes (ΟΡΕΣΤΕΣ) das Schwert in die Brust. Umsonst sucht der Getroffene den rechten Arm seines Gegners zu umfassen und das linke Bein desselben mit seinem rechten Fuß wegzudrängen. Hinter Orestes eilt in reich geschmücktem Doppelgewande und Haube Klytaimnestra herbei, das Doppelbeil über dem Haupte mit beiden Händen erhebend, um den Geliebten, wenn nicht zu retten, so doch zu rächen (ΑΓΤΣΕΜΙΑΤΥΝ), während hinter Aigisthos Elektra (ΕΛ. ΚΤΡΑ) erscheint, die Linke mit der bekannten Geberde des Entsetzens an den Hinterkopf legend und die Rechte gegen Orestes hin ausstreckend. Das Befremdliche und, man darf wohl sagen, Peinliche dieser Darstellung liegt darin, daß wir nicht sehen, wie Orestes dem drohenden Todesstreich entgehen kann. Wohl hat O. Jahn richtig darauf aufmerksam gemacht, daß Elektra den Orestes durch Zuruf warnt, allein das Beil ist ihm zu nahe, als daß er sich, wenn er auch noch jetzt die Gefahr bemerkt, davor schützen könnte; und so muß jeder unbefangene und nicht durch eine bestimmte Sagenversion voreingenommene Beschauer allerdings den Eindruck

<sup>1)</sup> Daß diese Vase mit der bei Millin peint. de vases II 24 (darnach Gall. Myth. 170, 614) abgebildeten, damals in Hope's, früher in Hamiltons Besitz befindlichen und ferner mit der von Hirt in Catania im Museo Biscari gesehenen (Berl. Kunstblatt 1829 p. 70) identisch ist, scheint mir unabweislich; vgl. O. Jahn a. a. O. Anm. 11.

haben, daß Elektras Warnung vergeblich ist und das Beil im nächsten Augenblick auf das Haupt des Orestes niederfällt, daß also der Maler eine Sage darstellen wollte, nach der Orestes zwar seinen Vater an Aigisthos rächt, aber in demselben Augenblick von seiner eigenen Mutter erschlagen wird. Da nun eine solche Version unserer gesamten Überlieferung von der Orestes-Sage widerspricht und wenigstens für das Athen des 5. Jahrhunderts, ja überhaupt — es sei denn für einen Mythographen vom Schlage des Ptolemaios Hephaestion — nicht denkbar ist, so würde man schwerlich so bald die richtige Deutung gefunden oder ihr, wenn sie aufgestellt worden wäre, Glauben geschenkt haben, wäre nicht die Meinung des Vasenmalers durch die beigesetzten Namen sicher gestellt. So also gilt es, sich mit dem Befremdlichen der Scene auf die eine oder andere Weise abzufinden. Für Welcker war mehr als alles Andere der Gedanke abstoßend, daß die Mutter das Mordbeil gegen ihren Sohn schwingen solle, weil er gerechte Rache übe, (freilich vergaß er dabei, daß in der dargestellten Scene Klytaimnestra ihren Sohn noch nicht erkannt hat) er nimmt also an, daß der Maler die Gestalten der Klytaimnestra und Elektra vertauscht habe, daß in der ursprünglichen Komposition die hinter Aigisthos stehende Elektra das Beil geschwungen habe, natürlich gegen Aigisthos. Veranlaßt wurde Welcker zu dieser Annahme durch die Darstellung auf D, wo in der That die hinter Aigisthos herbeieilende Frau — nach Welckers Deutung Elektra — mit beiden Händen das Doppelbeil über ihrem Haupte zum Schlag erhebt. Wenden wir uns nun also zu D, so muß zuerst konstatiert werden, daß diese Vase nicht, wie Welcker annahm, älter, sondern mindestens ebenso jung, wahrscheinlich weit jünger ist, als der Berliner Stamnos, auf dem noch konsequent dreistrichiges Sigma geschrieben ist und *N* und *E* noch schräg stehen. D gehört zu jener Klasse von Amphoren, die mit einer rings um den Bauch des Gefäßes herumlaufenden Darstellung geschmückt sind, ein Verfahren, wodurch der Maler genötigt wird, viele Nebenfiguren, meistens namenlose, anzubringen. In dieser Manier pflegt der Vasenmaler Hermonax<sup>2)</sup>, der kon-

<sup>2)</sup> Vgl. Körte Arch. Zeit. 1878 S. 111.

sequent vierstrichiges Sigma schreibt und seine Künstlerinschrift in eigentümlicher Weise *στοιχηδόν* zu setzen liebt, seine Gefäße zu bemalen; und ich kenne kein Gefäß dieser Art, welches ich über die Mitte des fünften Jahrhunderts zurückdatieren möchte. Die Amphora Baseggio darf daher wohl für das jüngste der fünf ersten oben aufgezählten Gefäße gelten.

Der tragische Eindruck der Hauptgruppe ist auf D im Vergleich mit der Berliner Vase ungemein abgeschwächt; auch ist ein etwas früherer Moment dargestellt. Aigisthos sitzt nicht auf dem Thron, er ist auf ein Knie niedergesunken, während er sich mit dem Stab unter der Achsel stützt. Orestes ohne Rüstung, nur mit kurzem Chiton und Chlamys bekleidet, ist erst im Begriff den Stofs zu führen; der linke Arm mit der leeren Schwertscheide ist zur Deckung vorgestreckt, der rechte holt zum Stofse aus. Mit Recht hat man auf die Ähnlichkeit mit dem Harmodios des Antenor hingewiesen. Hinter Orest steht ein ähnlich gekleideter bärtiger Mann die Hand auf den Speer gestützt als ruhiger Zuschauer — Pylades nennt ihn Welcker, ob mit Recht, wird sich später zeigen. Hinter Aigisth eilt die schon oben erwähnte Frau mit geschwungenem Beil herbei; ihre Stellung und Haltung ist dieselbe, wie die der Klytaimnestra auf B, nur im Gegensinne; auch trägt sie wie jene eine Haube; aber ihr Gewand ist dem ganzen Charakter der Vase entsprechend einfacher. Unmittelbar hinter ihr und zwar, wenn auch auf der Rückseite der Vase, durch keine äußere Abgrenzung von ihr geschieden, finden wir vier Frauen, die in lebhaftester Weise ihren Schmerz äußern; die drei vorderen eilen der Beilschwingerin nach; die Haltung der dritten ist der der Elektra auf B sehr ähnlich. Welckers Deutung auf den Schatten der Klytaimnestra und die drei Erinyen wird heute gewifs Niemand mehr für möglich halten. Sie ist schon deshalb hinfällig, weil nach dem oben Gesagten nicht zwei Szenen zu scheiden sind, sondern die Darstellung um den Bauch des Gefäßes herum gleichsam in sich selbst zurückläuft, weshalb auch die vierte Frau en face gestellt ist, um den Übergang zu dem sog. Pylades, dessen Körper gleichfalls en face steht, zu vermitteln. Die vier Frauen sind Dienerinnen,

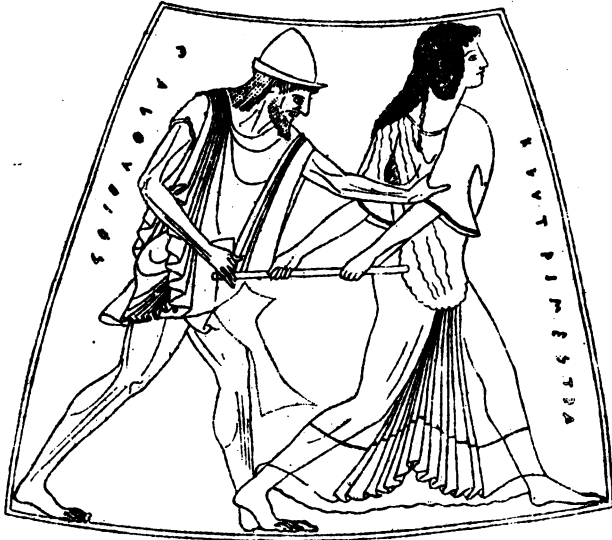
welche hinter ihrer Herrin her aus dem Frauengemach hervoreilen. Sie sind natürlich nicht zu benennen.

Ist nun aber die beiläufige Frau wirklich Elektra? Dafs die Richtung ihres Schlages viel mehr auf Orestes, als auf Aigisthos hin geht, könnte Ungeschicklichkeit der Zeichnung sein; allein in der ganzen Haltung stimmt die Figur so sehr mit der Klytaimnestra der Berliner Vase überein, dafs diese Benennung mindestens ernsthaft in Erwägung gezogen zu werden verdient. Da der Schlag von vorn den Orestes bedroht und überdies der Gefährte ihm jeden Moment zu Hilfe eilen kann, fällt hier das der Darstellung von B gegenüber geäußerte Bedenken weg, wie auch die That der Klytaimnestra hier weniger anstößig erscheint, da sie noch hoffen kann, den Aigisthos durch ihre Hilfe zu retten.

Die definitive Entscheidung der Frage brachte die Wiener Pelike A (vgl. die umstehende Abbildung), die in Benndorf einen scharfsinnigen Interpreten fand. Diese Vasenform mit ihren tief ansetzenden Henkeln läßt eine Dekoration mit ringsumlaufender Darstellung, wie bei D, nicht zu, zwingt vielmehr den Vasenmaler, die Darstellung der Vorder- und Rückseite zu trennen und also entweder zwei verschiedene Szenen darzustellen oder die eine Scene in zwei Gruppen zu zerlegen. Die Vorderseite zeigt die Hauptgruppe, wie auf B, nur noch ungleich dramatischer als dort. Aigisthos ( $\text{AIGISTHOS}$ ), aus zwei tiefen Brustwunden blutend, gleitet am Stuhl herab; mit der linken Hand (die auf B untätig herabhängt) sucht er sich vergeblich an dem einen Stuhlbein zu halten. Der rechte (auf B der linke) Fuß ist erhoben, um den Gegner wegzustofsen, allein er stößt in die Luft. Die rechte Hand faßt den linken (auf B den rechten) Arm des Orestes. Dieser ( $\text{ORESTES}$ ), im Panzer wie auf B, aber ohne Helm und Beinschienen, hat mit der Linken Aigisthos beim Schopf gepackt, um ihm die zwei<sup>9)</sup> Todeswunden zu versetzen. Dies

<sup>9)</sup> Zwei Wunden giebt bei Sophokles Orestes der Klytaimnestra; durch zwei Wunden hat diese bei Aischylos den Agamemnon zu Fall gebracht; dem Toten versetzt sie dann noch einen dritten Schlag.





ist gewiss das ursprüngliche Motiv, während auf B die linke Hand des Orestes hinter dem Kopf des Aigisthos verschwindet, und es dem Beschauer überlassen bleibt, die Funktion des vorgestreckten linken Armes zu erraten. Ein noch gewichtigerer Unterschied von B liegt darin, daß Orestes, der bereits den Stofs vollführt und eben das Schwert, dem ein mächtiger Blutstrom folgt, aus der Wunde herauszieht, den Kopf nach links zurückwendet, als ob dort etwas seine Aufmerksamkeit erregt habe. Nach derselben Richtung sehen wir in großer Erregung ein Mädchen eilen, das die Hände, ob zum Zeichen des Schreckens oder um zu begütigen, ist zunächst nicht klar, erhoben hat. Die Bewegung dieses Mädchens, der Chrysothemis (ΧΡΥΣΟΘΗΜΙΣ), wie uns die Beischrift belehrt, sowie die Kopfwendung des Orestes machen die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Darstellung der Rückseite rege und leiten so in geschickter Weise auf diese über. Hier erblicken wir Klytaimnestra (ΚΛΥΤΑΙΜΝΕΣΤΡΑ), die mit beiden Händen das Beil gefasst hält und nach rechts eilend dem Aigisthos zu Hilfe kommen will. Allein der greise Talthybios (ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ) mit dem Heroldshut auf dem Kopfe hält mit der linken Hand ihren linken Arm, mit der Rechten das Beil fest und hindert sie, den Streich gegen Orestes zu führen.

Die hier dargestellte Situation ist in ihrem Entstehen und in ihrem weiteren Verlauf durchaus verständlich: Klytaimnestra hat das Beil ergriffen, um Aigisthos zu vertheidigen und Orestes, den sie noch nicht erkannt zu haben braucht, zu töten. Aber der alte treue Diener fällt ihr in den Arm und rettet den Sohn seines toten Herrn. Kein Zweifel, daß wir hier die ursprüngliche Komposition vor uns haben, kein Zweifel, daß auch der Zeichner von B dieselbe Sagenversion und sogar ziemlich genau denselben Moment darstellen wollte, daß er demselben Typus folgt, wie der Zeichner von A; und hätte dieser hinter Klytaimnestra die Figur des Talthybios hinzugefügt, so wäre das Unverständliche und Befremdliche, was die Darstellung jetzt für uns hat, vermieden worden. Er hat ihn weggelassen, weil die strenge Symmetrie der Komposition, die für seine, ich möchte sagen etwas akademische Richtung maßgebend war, zu beiden Seiten

der Hauptgruppe nur je eine Figur zuliefs, er konnte ihn weglassen, weil er sowohl die Sagenversion als den künstlerischen Typus derselben als so bekannt voraussetzen durfte, dafs dem Beschauer über den Ausgang der Scene kein Zweifel blieb, dafs derselbe vielmehr in der Phantasie im nächsten Augenblick den Talthybios herbeispringen und dem Orestes Rettung bringen sah. Was bei einer neugeschaffenen, selbständig erfundenen bildlichen Darstellung ein grober, weil das Verständnifs aufhebender Fehler wäre, ist bei einer als einzelnes Glied in der Reihe der bildlichen Tradition stehenden Darstellung, wenn nicht unbedingt gestattet, so doch verzeihlich. Dafs nun auch die Frau auf D als Klytāimnestra gefafst werden mufs, braucht kaum noch ausdrücklich hervorgehoben zu werden.

Dafs diese drei Vasen (A B D) auf dieselbe Komposition zurückgehen oder, wie ich lieber sagen möchte, denselben Typus repräsentieren, springt in die Augen, und zwar entfernt sich D, die jüngste, am weitesten von dem ursprünglichen Typus und hält nur die allgemeinsten Züge desselben fest; die beiden anderen hingegen, von denen A augenscheinlich die ältere ist, stehen sich und dem Original ziemlich nahe, und es fragt sich nur, wenn beide von einander abweichen, welche von beiden die ursprünglichen Züge treuer bewahrt hat. Es wiederholt sich hier eine Erscheinung, welche die ganze bildliche Tradition durchzieht: einzelne Züge sind in A, andere in B treuer bewahrt.

In der Darstellung der Hauptgruppe Orestes und Aigisthos steht gewifs A dem Original am nächsten; denn die Bewegung der linken Arme ist dort zweckmäfsig und verständlich, auf B unklar und zwecklos; auch ist es gewifs natürlicher, dafs Aigisthos zunächst die Hand des Orestes von seinem Haupte zu entfernen sucht und deshalb dessen rechten Arm umfafst. Hingegen scheint auf B richtig der Fufstritt des Aigisthos das Knie des Orestes zu treffen, während er auf A ins Leere geht. Dafs Orestes den Kopf umwendet und die drohende Gefahr bemerkt, ist gewifs das glücklichere Motiv; allein auf A ist die Ursache dieser Bewegung dunkel, nur vermuten können wir, dafs etwa das Geräusch der Schritte und des Ringens zwischen Klytāimnestra und

Talthybios ihn aufmerksam gemacht habe. Auf B hingegen könnte der Ruf und die Handbewegung der Elektra eine solche Reflexbewegung bei Orestes sehr wohl zur Folge haben — aber hier gerade wendet Orestes den Kopf nicht um. So haben wir auf B die Ursache, auf A die Wirkung; und es wird nicht zu kühn sein, daraus den Schlufs zu ziehen, dafs in der ursprünglichen Komposition Orestes wesentlich wie auf A, Elektra an derselben Stelle und in derselben Stellung wie auf B dargestellt war. Denn dafs Chrysothemis, die auf A ihre Schwester vertritt, an einen anderen Platz und daher auch in veränderter Haltung erscheint, hat in der dort gewählten, durch die Form dieses Gefäfses bedingten Kompositionsmanier seinen Grund; sie soll, wie oben hervorgehoben, ein Mittelglied zwischen Vorder- und Rückseite bilden; mithin ist sie für die Rekonstruktion des ursprünglichen Typus nicht verwendbar.

Eine Komposition nun, die in allem Wesentlichen der eben durch Rekonstruktion gefundenen entspricht, zeigt uns die Vorderseite der Vase von Bologna E, die auf eine strenge Symmetrie verzichtet hat; die Darstellung besteht aus fünf Figuren, die sich von links nach rechts in dieser Weise folgen: Talthybios — im Bull. fälschlich als Pylades bezeichnet, aber durch den Heroldshut gesichert — Klytaimnestra Orestes (ohne Rüstung, in Chlamys wie auf D) Aigisthos Elektra. Elektra streckt, wie auf B, den rechten Arm gegen Orestes hin aus und scheint ihm zuzurufen. Orestes wendet, durch sie aufmerksam gemacht, den Kopf nach rückwärts, wo Klytaimnestra mit dem Beil über dem Haupte zum Streiche ausholt, aber von dem herbeigeeilten Talthybios, der mit der Rechten ihre Hand, mit der Linken das Beil festhält, am Schlage gehindert wird. Von allen erhaltenen Darstellungen dieser Gruppe hat also E den ursprünglichen Typus am treuesten bewahrt — wenigstens in der Gesamtkomposition; denn in den einzelnen Figuren, wie in der der Klytaimnestra und der Gruppe von Aigisthos und Orestes steht es, abgesehen von der Kopfwendung des letzteren, B näher als A.

Zweifelhaft bleibt, ob in dem ursprünglichen Typus Klytaimnestra mit erhobenem wie auf B D E oder mit gesenktem

Beil, wie auf A zu denken ist; in ähnlicher Haltung, wie dort, kehrt sie auch auf der Wiener Amphora F wieder, die nur die Gruppe von Klytaimnestra und Talthybios auf der Vorderseite, auf der Rückseite einen nach rechts fliehenden nackten Jüngling mit dem Reisesack in der Hand, etwa einen Gefährten des Orestes zeigt<sup>4)</sup>.

Der nicht publicierten und verschollenen Trinkschale des Kachrylion (C) ihren festen Platz in dieser Reihe anzuweisen, ist nach der kurz gehaltenen Beschreibung<sup>5)</sup> nicht leicht. Die Hauptgruppe scheint ähnlich gewesen zu sein, wie auf A; wie dort,

<sup>4)</sup> Diese Deutung scheint mir durch die Vergleichung mit A unabweisbar zu sein; natürlich ist Klytaimnestra in derselben Situation dargestellt, wie in der Gruppe A—E; es ist also sowohl die Deutung Millins und Gerhards auf Aigisthos und Klytaimnestra im Augenblick vor der Ermordung Agamemnon's als die Welckers und Jahns auf Merope und Kresphontes abzuweisen. Der Jüngling der Rückseite ist auch äußerlich zu sehr als Nebenfigur behandelt, um für Kresphontes gelten zu können. Die Amphoren dieser Form und dieses Stils pflegen in der Regel eine gleichgültige mit der Hauptscene nur in einem losen Zusammenhange stehende Figur auf die Rückseite zu setzen. Andererseits heben sie gerade einzelne Gruppen aus größeren Kompositionen herauszunehmen, da sie selten mehr als zwei Figuren auf die Vorderseite setzen. Auf einer Vase des Brit. Museums nr. 875 (abgeb. de Witte et Lenormant *Élite céramog.* II 51, M. d. I. I 5) ist Hermes vor dem leierspielenden Paris dargestellt; die Göttinnen fehlen; allein der Vergleich der Paris-Vasen des Hieron und Brygos setzt die angeführte Deutung außer Zweifel; bisher wollte man fälschlich Hermes und Apollon erkennen. — Dafs übrigens eine von Euripides beeinflusste und obendrein in die der Historie nahestehende Mythenperiode gehörige Darstellung auf einer Vase des fünften Jahrhunderts etwas Unerhörtes wäre, bedarf nach den oben (Kap. IV) gegebenen Auseinandersetzungen keines besonderen Beweises.

<sup>5)</sup> Die Beschreibung im Musée étrusque de Canino nr. 1186 sagt: *A l'entérieur d'un côté un homme est renversé par un adolescent furieux qui d'une main le retient par les cheveux, et de l'autre lève l'épée pour le percer: une matrone drapée retient l'épée; une autre femme plus jeune accourt avec une espèce de massue dans la main droite; près de l'homme renversé un adolescent encourage par ses gestes le meurtrier à accomplir sa vengeance*, vgl. auch Benndorf a. a. O. p. 223 nr. 1, welcher in der letzten Gruppe Klytaimnestra und Pylades erblickt.

faßt Orestes den Aigisthos bei den Haaren, der jedoch nicht auf dem Sessel sitzt, sondern, ähnlich wie auf D, am Boden liegt. Die Handlung der Frau neben Orestes scheint mißverstanden; sie wird denselben nicht zurückgehalten, sondern auf die drohende Gefahr hingewiesen haben. Es war, wenn sie wirklich alt war, die Amme, wahrscheinlicher aber Elektra. In der von Brunn auf Elektra und Pylades gedeuteten Gruppe vielmehr Klytaimnestra und Talthybios zu erblicken, scheint mir nach allem bisher Gesagten nicht zu kühn<sup>6</sup>).

Der dieser ganzen Vasengruppe zu Grunde liegende Typus stellt also folgende Scene dar: Orestes in voller Rüstung stößt dem Aigisthos das Schwert in die Brust. Klytaimnestra eilt mit geschwungenem Doppelbeil dem Gatten zu Hilfe; ein warnender Zuruf der erschreckten Elektra — denn dafs diese und nicht Chrysothemis ursprünglich ist, wird sich gleich zeigen — macht den Bruder auf die ihm vom Rücken drohende Gefahr aufmerksam, so dafs er sich umsieht, aber schon ist der greise Talthybios zu Hilfe geeilt und entwaffnet Klytaimnestra. Woher stammt diese Sagenversion? Längst ist bemerkt, dafs keiner der drei großen Tragiker die Quelle sein könne; denn bei Euripides wird bekanntlich Aigisthos bei einem Opfer auf dem Lande, bei Sophokles zwar im Palaste, aber erst nach der Klytaimnestra getötet<sup>7</sup>). Bei Aischylos endlich wird zwar Aigisthos im Palast, auch vor Klytaimnestra getötet, allein eine den Vasendarstellungen genau entsprechende Scene findet sich in den Choephoren nicht. Wohl ruft dort Klytaimnestra, als ihr der Sklave (mit den geheimnifs-

---

<sup>6</sup>) Einem mir immer wieder aufsteigenden Zweifel, ob die Vase überhaupt hierhergehöre, möchte ich wenigstens in der Anmerkung Ausdruck geben. Wenn die Frau wirklich eine Keule und kein Doppelbeil schwingt, liegt der Gedanke an die Andromache der Iliupersis nahe, s. oben S. 63 f. Der Gefallene wäre dann Deiphobos, der Sieger Menelaos, die Frau, welche seinen Arm faßt, Helena; der Mann neben Andromache je nach seiner Handlung, die durch die Beschreibung nicht deutlich wird, Odyssens oder ein Trojaner.

<sup>7</sup>) Vgl. über diese Umgestaltung und ihre Gründe die feinen Bemerkungen von A. Mau in den *Commentationes Mommsenianae* S. 291 f.

vollen Worten „der Tote tötet den Lebenden“) den Tod des Aigisth meldet:

v. 882 *δοίη τις ἀνδροκμήτα πέλεκυν, ὡς τάχος·  
εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα,*

aber ehe noch ihrem Wort gehorcht werden kann, tritt schon Orestes vor sie hin, sie erkennt ihn, und vom Widerstand zum Bitten sich wendend zeigt sie ihm die Brust, die ihn genährt hat. Diese Version verhält sich also zu der von den Vasenmalern befolgten, wie Vorsatz zur That; und es fragt sich, wie dieser Zusammenhang, den Niemand für zufällig halten wird, zu erklären ist. Hat etwa ein Dichter oder ein bildender Künstler anknüpfend an die citierte Stelle der Choephoen den Moment so ausgebildet, wie wir ihn auf den Vasen sehen? An Analogien für einen solchen Vorgang fehlt es ja nicht<sup>8)</sup>. Es braucht blofs an die aischyleische Behandlung von Hektors Lösung erinnert zu werden (s. oben S. 96). Allein, dafs eine von einem der unbedeutenderen dramatischen Dichter des fünften Jahrhunderts herrührende Behandlung der Orestessage die aischyleische Version in der Volksphantasie so verdrängt haben sollte, dafs sie in die Kunstdarstellungen sich nicht nur Eingang verschaffte, sondern dieselben sogar ausschliesslich beherrschte, ist doch schwer zu glauben; und so hoch man auch den Einfluß der Entwicklung bildlicher Typen auf die Fortbildung der Sagenstoffe anschlagen mag, so ist doch undenkbar, dafs die Gestalt und das entscheidende Eingreifen des Talthybios die freie Erfindung eines Künstlers sein sollte. Hier mufs die Poesie vorangegangen sein. Glücklicherweise läfst sich aber in unserem Fall die Sache noch handgreiflicher beweisen; denn das älteste Exemplar unserer Gruppe A mufs — nach der kolossalen Umgestaltung, welche die Vasendatierung durch die neuesten Entdeckungen gemacht hat — entschieden vor die Aufführung der Oresteia, die bekanntlich Ol. 80,2 (458) gegeben wurde, fallen. Wer aber auch behauptet, dafs für eine so zuversichtliche Datierung der rotfigurigen Vasen strengern Stils unsere Indicien nicht aus-

<sup>8)</sup> Vgl. auch Thanatos S. 29.

reichen, wird wenigstens die Vase nicht weit über diesen Zeitpunkt hinabrücken können. Auf alle Fälle ist der Zeitraum ein viel zu kurzer für den ziemlich langwierigen Prozeß, der in der Zeit zwischen der Aufführung der Choephoren und der Verfertigung von A sich hätte abspielen müssen: zuerst nämlich müßte ein Tragiker an die citierten Aischylos-Verse anknüpfend den Mythos umgestalten, dann müßte ein großer Künstler — denn auf ältere bildliche Tradition dürften wir ja in diesem Fall nicht zurückgreifen — also ein großer Künstler, etwa ein Maler aus der Schule des Polygnotos die neue Sagenversion bildlich gestalten, endlich müßte diese neue Schöpfung in den Typenvorrat des Kunsthandwerks eindringen. Absichtlich habe ich bei dieser Deduktion den oben aufgestellten Satz, daß in der strengen rotfigurigen Vasenmalerei Sagenversionen des Dramas unerhört sind, bei Seite gelassen; derselbe würde, wenn er auch für Andere dieselbe Beweiskraft hätte, wie für mich, allein ausgereicht haben, die Sache zu entscheiden.

Wenn also der besprochene Typus weder unmittelbar noch mittelbar von der Oresteia des Aischylos abhängig ist, so müssen beide auf dieselbe ältere Sagenbehandlung zurückgehen. Aischylos hat den gräflichen Zug, daß die Mutter gegen den Sohn — mag sie ihn nun erkannt haben oder nicht — das Beil erhebt, ausgemerzt, aber so mächtig war diese Tradition, so tief war sie der Volksphantasie eingeprägt, daß er mit den Worten *δοίη τις ἀνδροκμήτια πέλεκυν ὡς τάχος* wenigstens daran erinnern zu müssen glaubte. Hier sehen wir den selbständig schaffenden Dichter im Kampf mit der poetischen Sagentradition.

Aber diese Sagentradition woher stammt sie? Unser nächster Gedanke wird das Epos, also die Nostoi des Hagias von Troizen sein. Allein die kurze Notiz der von Proklos überlieferten Hypothesis: *ἔπειτα Ἀγαμέμνωνος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας ἀνακρεθέντος ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία καὶ Μενελάου εἰς τὴν οἰκίαν ἀνακομιδὴ* giebt uns keinen genügenden Anhalt; ja die Erwähnung des Pylades muß uns mißtrauisch machen, da von den besprochenen Vasen nur die jüngste D neben Orestes einen Gefährten zeigt, der möglicher Weise — aber keineswegs mit



Notwendigkeit — auf Pylades gedeutet werden könnte. Fragen wir also die Odyssee, die ja wesentlich auf demselben Sagenhintergrund steht, wie die Nosten. Hier muß nun auffallen, daß stets nur die Rache an Aigisthos, nie der Muttermord des Orestes erwähnt wird; so  $\alpha$  30.  $\gamma$  199.  $\delta$  514, und endlich an dem eigentlichen locus classicus  $\gamma$  304—312, einer Stelle, die mit den Worten der Hypothesis bei Proklos in einer so augenfälligen Weise übereinstimmt, daß der Verdacht sich unabweisbar regt, der Verfasser der Hypothesis habe nicht die Nosten, sondern diese Odysseestelle vor Augen gehabt<sup>9)</sup>. Jedenfalls steht die Sache so, daß wir entweder über die Sagenversion in den Nosten absolut Nichts wissen können, oder daß sie dieselbe war, wie die in diesen Odysseeversen skizzierte. Ich setze die wichtige Stelle, das älteste erhaltene Zeugnis für unseren Mythos vollständig her; es heißt von Aigisthos:

*ἐπιτάτες δ' ἤρασσε πολυχρῦσοιο Μυκῆνης  
κτείνας Ἀγρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῶ,  
τῶ δέ οἱ ὀγδοάτῳ κακὸν ἤλυθε δῖος Ὀρέστης  
ἄψ' ἀπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα.  
[Αἰγισθὸν δολόμητιν, ὃς οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα]<sup>10)</sup>  
ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνω τάφον Ἀργεΐοισιν  
μητρὸς τε συγγεγῆς καὶ ἀνάγκιδος Αἰγισθοιο·  
αὐτῆμαρ δέ οἱ ἤλυθε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος<sup>11)</sup>.*

Die beiden vorletzten Verse fehlten, wie die Scholien bemerken, in einigen Ausgaben. Aristarchos bemerkt dazu, es sei in ihnen angedeutet, daß Klytaimnestra zugleich mit Aigisthos umkomme; ob aber auch sie von Orestes getötet werde, sei unklar; auch die Ermordung der Eriphyle durch Alkmaion kenne ja Homer nicht. Mir dünkt, wenn die beiden Verse nicht eine

<sup>9)</sup> Vgl. den Excurs: Zu den Hypotheseis.

<sup>10)</sup> Diesen Vers athetiert Kirchhoff.

<sup>11)</sup> Von diesen Versen und zwar lediglich von diesen ausgehend und die notwendigen Konsequenzen daraus ziehend ist Euripides zu der großartigen Erfindung seines Orestes gekommen.

ganz späte Interpolation sind, so lassen sie nur die Auffassung zu, daß Klytaimnestra aus Scham und Verzweiflung sich selbst getötet habe. Wie könnte über den Muttermord des Orestes hier und an den anderen Stellen in solch wahrhaft frivoler Weise hinweggegangen werden? Steht doch noch ein anderes hiermit in unverkennbarem Zusammenhang. Bei der Ermordung des Agamemnon steht in der Odyssee — und wir dürfen wohl sagen überhaupt im Epos — Klytaimnestra durchaus im Hintergrund. Aigisthos ist es, der die That vollbringt (*γ* 194. 254—304. *δ* 514—537. *λ* 409—434); in der offenbar ältesten Fassung in der Telemachie ist Klytaimnestra nicht einmal gegenwärtig, ja man kann zweifeln, ob sie anders als durch Konivenz — gerade wie ihre späteste Ausläuferin, die Gertrud im Hamlet — Teil an der That hat. Ihr schweres Verbrechen ist der Treubruch gegen den Gatten, dem sie aber erst nach langem Kampf — *φροσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθήσιν* — und, wie der Dichter entschuldigend hinzusetzt, *ὄτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι*, begeht, Schuldiger erscheint sie in der Nekyia, wo sie bei der That gegenwärtig ist und die Kehse ihres Mannes mit eigener Hand erschlägt. Man sieht, wie ihre Strafe, so ist auch ihre Schuld im Epos eine kleinere.

Total verändert ist das Bild im Drama; hier ist sie ganz eigentlich die Mörderin des Gatten — *πρὸς ἡμῶν κἀππέσα, κἀτθανε, καὶ καταδάρομεν* — Aigisthos hingegen der Weichling, der die Ehre des fernen Helden schändet und selbst die Ausführung des Verbrechens dem Weibe überläßt; und ganz konsequent trifft die Rache des Orestes hauptsächlich die Mutter. Kein Besonnener wird diese ungeheuere Umgestaltung des Mythos wie der Charaktere für eine Neuerung des Aischylos halten. Umgestaltungen der populären Sagenversion werden mit einem ganz anderen Aufwand von Mitteln eingeführt. Euripides giebt uns dafür mehr als ein Beispiel. Im Agamemnon aber wird die eigentliche Katastrophe nur angedeutet: erst in den prophetischen Reden der Cassandra, dann in dem kurzen Resumé der Klytaimnestra, — nirgends wird wirklich erzählt; so kann der Dichter nur verfahren, wenn er einer alten, jedem Zuschauer von Kindheit an vertrauten Version folgt.

So muß also in der Periode zwischen dem Absterben des ionischen Epos und dem Aufblühen des attischen Drama's ein gewaltiger Umschwung in der Sagengestaltung erfolgt sein, zu dem sich ein Ansatz allerdings bereits in der späteren Partie der Nekyia findet, ein Umschwung, durch den die von Natur gutartige, aber schwache und den Verführungskünsten des Aigisthos nicht gewachsene Frau, die bei Homer Klytaimnestra ist, umgewandelt wird in das leidenschaftliche von Lieb und Haß und Eifersucht bis in's Innerste bewegte, listige und thatkräftige Weib, als welches uns Klytaimnestra bei Aischylos entgegentritt. Aus dieser Anschauung heraus ist die Situation gebildet, die wir auf den Vasen fanden; das Weib, das mit kalter List den Gatten erschlug, verteidigt kühn den Buhlen auch gegen ihren Sohn, auch wenn sie ihn als Sohn erkannt hätte. Ob letzterer Zug gleichzeitig mit der Umwandlung des Charakters der Klytaimnestra oder erst in Folge davon in den Mythos eindringt, muß vorläufig unentschieden bleiben.

Um nun der Ermittlung der dichterischen Vorlage, auf der sowohl der bildliche Typus dieser Vasen beruht, als Aischylos seine Oresteia aufbaut, näher zu treten, müssen wir einige Punkte genauer ins Auge fassen, welche für den auf diesen Vasen dargestellten Moment die Voraussetzung bilden. Es ist klar, daß sowohl Talthybios als Elektra im Einverständnis mit Orestes sind, beide müssen ihn also kennen oder erkannt haben. Für Talthybios kommt hier das Zeugnis des Nicolaos Damascenus Exc. de insid. Cod. Escor. fol. 77 = C. Müller F H G. III fr. 34 p. 374 in Betracht: *οἱ Αἰγισθος Ἀγαμέμνονα κτείνας τὸν βασιλέα συμβουλῇ τῆς γυναικὸς Κλυταιμνήστρας καὶ τὸν Ὀρέστην τὸν τοῦ Ἀγαμέμνονος υἱὸν ἐμάλλεν ἀνελεῖν. τοῦτον δὲ ἐρρύσατο Τάλθύβιος ἔξαρπάσας καὶ ἐκθέμενος εἰς τὴν Φωκίδα παρὰ Στρόφιον. δεκάτῳ δ' ἔτι ἐκ Φωκείων ἐλθὼν μετὰ Πυλάδου τοῦ Στροφίου Αἰγισθον καὶ τὴν μητέρα κτείνας τῶν Μυκηρῶν ἐβασίλευεν. ἐλανόμενος δὲ ὑπὸ τῶν Αἰγισθοῦ φίλων, κατὰ δὲ τὸν πλείστον λόγον ὑπὸ Ἐρινύων ὡς ἐναγῆς Θεοῦ κελύσαντος εἰς Ἀθήνας ἀφίκετο καὶ ἐν Ἀρείῳ πάγῳ κριθεὶς ἀπέφωγεν. αὕτη ἡ δίκη ἰφόνου τετάρτῃ ἐν Ἀθήναις ἐκρίθη.* Mit dieser Nachricht, soweit sie Talthybios betrifft, stimmt auch Dictys Cret. VI 2 überein.

Die letzten Worte des Nicolaos-Excerpts sind, wie C. Müller richtig bemerkt, aus Hellanikos (schol. Eur. Orestes 1643. F H G. I p. 56 fr. 82, vgl. Kirchhoff im Hermes VIII S. 184) geflossen. Dafs auch die vorhergehende Erzählung ganz oder teilweise aus Hellanikos stammt, läfst sich nicht behaupten, aber auch nicht von vornherein abweisen. Für das Alter der Tradition von Talthybios haben wir, aufser unseren Vasen, wenigstens ein indirektes Zeugnis in der Elektra des Sophokles sowohl wie der des Euripides. Der *παιδαγωγός* des einen, der *πρόσβυς* des anderen sind augenscheinlich die Weiterbildungen des in einer früheren poetischen Behandlung vorkommenden Talthybios. Dafs sie namenlos sind, beruht auf dem von Wilamowitz An. Eurip. p. 185 beobachteten und begründeten Gesetz, *ut paucae tantum personae inducantur remota omni supervacanea turba, secundi vero ordinis personae nomine certe careant*. Deshalb wird auch bei dem Pädagogen vermieden, auf sein Verhältnis zu Agamemnon irgendwie hinzudeuten; geschähe es, so würde er zu sehr hervortreten, statt des namenlosen Alten würde dann der Beschauer eine bekannte Gestalt der Heroensage, den Talthybios, sehen, und dies gerade soll vermieden werden. Aber sonst spielt der Paidagogos des Sophokles in seinem Verhältnis zu Orestes genau dieselbe Rolle, wie der Talthybios bei Nicolaos. Er hat den Knaben, dem auch der Tod drohte, gerettet, er der einzig treue im Hause des Agamemnon (V. 1351—1356), er hat ihn nach Phokis geflüchtet, dort auferzogen und führt ihn nun als Rächer des Vaters zurück (V. 11—14). Es ist evident, dafs dies auch die Voraussetzung für die Darstellung der Vasen ist. Auch nach der dort befolgten Version ist augenscheinlich Talthybios nicht im Hause geblieben, sondern erst mit Orestes zurückgekehrt. Und noch ein Berührungspunkt findet sich zwischen Sophokles und den Vasen. Wie in der Elektra der Pädagog v. 1327 f. Wache steht und die Beratung der Geschwister vor plötzlichem Überfall schützt, so hat er auch hier Wache gehalten, während Orestes ins Gemach des Aigisthos eindringt: nur so erklärt es sich, dafs er im Augenblick der Gefahr sofort zur Hilfe bereit ist. Man sieht, wie viele Züge dieser alten poetischen Version Sophokles bewahrt

hat. Weiter entfernt sich Euripides von der poetischen Tradition; bei ihm ist aus Talthybios der *πρόβος* geworden, der zuerst Agamemnon und dann Elektra erzogen hat<sup>12)</sup>; aber wieder ist es er, der den Orestes gerettet hat und bei der Vollführung der Rache mit Rat und That hilft, wie in der alten Tradition Talthybios. Sind wir einmal auf die große Bedeutung des Talthybios aufmerksam geworden, so erhält auch das Auftreten des *κῆρυξ* im Agamemnon, der natürlich wieder kein anderer als Talthybios ist, einen ganz anderen Nachdruck. So finden wir also in der Kunst wie bei den drei großen Tragikern die vereinzelt Spuren dieses Talthybios, dessen Charakter gerade wie der der Klytämnestra in einer durchschlagenden poetischen Behandlung ausgebildet sein muß, die jenseits des attischen Dramas und diesseits des ionischen Epos fällt; diese Dichtung aber näher zu bestimmen, ist uns noch immer nicht gelungen.

Allein auch Elektra steht in der Darstellung der Vasen im Einverständnis mit Orestes, sie muß ihn also kennen und da sie nicht, wie Talthybios, mit Orestes aus der Fremde kommt, so muß der auf den Vasen dargestellten Situation eine Scene des Wiedersehens und Wiedererkennens zwischen den beiden Geschwistern vorangegangen sein; es ist weiter mindestens wahrscheinlich, daß diese Scene anserhalb des Palastes vor sich ging, und dazu mußte wieder motiviert werden, warum Elektra den Palast verläßt. Diese Betrachtung führt uns auf den Schluss, daß dem auf den Vasen dargestellten Moment eine Scene vorausgegangen sein muß sehr ähnlich oder identisch mit derjenigen, welche den ersten Teil der Choephoren des Aischylos bildet. Dann würden wir also wieder auf eine gemeinsame Quelle für Aischylos und die Vasen geführt, und glücklicherweise läßt sich in der That der monumentale Nachweis beibringen, daß das Wiedersehen der Geschwister am Grabe des Agamemnon nicht von Aischylos erfunden, sondern schon einer älteren und zwar bedeutend älteren Dichtung entstammt.

<sup>12)</sup> Im Orestes hingegen läßt Euripides den Talthybios ein zweideutiges Spiel spielen.

Conze hat in den Mon. d. Inst. VI tav. LVII ein aus Melos stammendes dem entwickelten archaischen Stile angehöriges Relief veröffentlicht, welches eine der Eingangsszene der Choephoren ganz verwandte Situation zeigt. Der in tiefe schmerzliche Gedanken versunken am Grabe ihres Vaters sitzenden Elektra (ΑΑΕΚΤΡ.) sind drei Männer genaht, von denen der erste ihr zuzureden scheint, während die beiden anderen sich in bescheidener Entfernung halten; das dabeistehende Rofs und der Sack, welchen der dritte von ihnen — offenbar ein Diener — an einem Stab über der Schulter trägt, zeigen, daß sie sich auf der Reise befinden. Der erste trägt auf dem Kopf — ebenso wie der Diener — den Pileus der alten Form (wie Talthybios auf der Wiener Vase), er hat das Schwert an der Seite und in der linken Hand einen Stab, dessen oberes Ende fehlt; der zweite offenbar jugendlichere hat das Schwert in der linken Hand, den Petasos im Nacken, eine Tānie im Haar und hebt nachdenklich und aufmerksam die rechte Hand an das Kinn, — es ist offenbar der Vornehmste, ihm gehört auch wohl das Rofs. Neben Elektra steht die Kanne mit der Totenspende, hinter ihr wird eine ältere Frau mit Kopftuch sichtbar — doch wohl die Amme. Daß nun diese Darstellung nicht auf die Choephoren zurückgeht, folgt nicht sowohl aus den unerheblichen Abweichungen von Aischylos — solche haben wir schon oft gefunden und werden sie noch gar manchmal finden — sondern, wie bereits Conze hervorgehoben hat, aus chronologischen Gründen. Der noch sehr altertümliche Stil nötigt uns die Verfertigung dieses Reliefs vor die Aufführung der Oresteia zu setzen. Wollte man nun auch einwenden, daß sich an abgelegenen Orten die Kunst länger auf einer altertümlichen Stufe hält und daß deshalb sehr wohl das Relief geraume Zeit nach 458 gefertigt sein könnte, so bliebe eben die Schwierigkeit, daß an einem so abgelegenen Ort eine vom attischen Drama geschaffene Situation so rasch Eingang finden und selbst in das Kunsthandwerk eindringen konnte. Das Relief ist, wie der dorische Dialekt der Beischriften zeigt, in einer dorischen Gegend gefertigt worden und Nichts hindert uns anzunehmen, daß der Fundort

auch der Fabrikort sei<sup>13)</sup>. Wer wird glauben wollen, daß selbst beim Beginn des peloponnesischen Krieges die aischyleische Version bereits so das Volksbewusstsein in ausserattischen Landschaften durchdrungen habe, daß selbst melische Thonarbeiter, sei es mittelbar oder unmittelbar, unter ihrem Einfluß standen? Und ein Blick auf die Gruppe rechts führt uns noch einen Schritt weiter: der zweite Jüngling, der im Ephebenkostüm, ist offenbar der Vornehmste, mithin Orestes, für den mir die nachdenkliche Haltung besonders charakteristisch und schön erscheint<sup>14)</sup>. Sollte nun der andere Mann, der zu Elektra spricht, wirklich Pylades sein? ihm würde, sollte man meinen, die Anknüpfung des Gespräches wenig ziemen. Mir scheint, die ganze bisherige Betrachtung führt gebieterisch auf eine andere Benennung; es ist Talthybios<sup>15)</sup>. Der Herold geht voran, er allein kennt Elektra, aus ihren Händen hat er einst den kleinen Orestes empfangen; ihm ziemt es die Unterredung anzuknüpfen und die Erkennung herbeizuführen. Und sollte nicht der Stab in seiner Linken ebenso gut, nein, besser ein Kerykeion — etwa von der längeren Form, wie sie Hermes auf den schwarzfigurigen Vasen trägt — sein können, als ein Speer?<sup>16)</sup>

<sup>13)</sup> Vgl. über dieses und die verwandten Reliefs R. Schoene, Griech. Reliefs S. 61. Fragmente, die von einer oder gar mehreren Repliken dieser Darstellung herrühren, sind vor einigen Jahren im athenischen Kunsthandel aufgetaucht.

<sup>14)</sup> Conze erklärt diese Figur für Pylades und den vordersten Mann für Orestes.

<sup>15)</sup> Die Unbärtigkeit ist kein entscheidender Gegengrund; die Züge sind — ebenso wie die des Dieners — offenbar mit Absicht härter und ällicher, die Gesichtsbildung knochiger, als die des fast jugendlich zarten Orestes. Im Anbringen und Weglassen des Bartes ist bekanntlich die archaische Kunst sehr frei. Es genügt an den bärtigen Troilos auf der korinthischen Vase des Timonidas zu erinnern. Auf dem Kypseloskasten war bekanntlich der eine der Dioskuren bärtig, der andere unbärtig. Daraus Schlüsse für die entwickelte Kunst zu ziehen ist sehr bedenklich.

<sup>16)</sup> Noch auf der späten unteritalischen Vase im Neapler Museum (Heydemann nr. 2858, R. Rochette M. I. pl. 34) finden wir, wie auch Conze hervorhebt, im Gefolge des Orestes einen bärtigen Mann mit Stab und einen auf dem Beisesack sitzenden Diener. Ob die Übereinstimmung eine zufällige ist oder ob wirklich eine bildliche Tradition von dem melischen Terrakotta-

So haben wir wieder einen Punkt, der von Aischylos abweicht, aber auf dieselbe ältere poetische Version zurückweist, zu der uns schon so viele Spuren leiten<sup>17)</sup>. In der Hauptsache liegt dem Thonarbeiter dieselbe Sagentradition vor wie dem Aischylos, nur hat letzterer die Rolle des Talhybios ausgemerzt; das Thonrelief gehört also auch hierdurch ganz mit den attischen Vasen zusammen; auf der einen Seite steht die konservative Kunsttradition, auf der andern die neuschaffenden Dichter<sup>18)</sup>.

Am Grabe ihres Vaters sitzt Elektra auf dem Relief wie bei Aischylos; eine Spende will oder soll sie bringen hier wie im Drama, das zeigt der neben ihr stehende Krug. Bei Aischylos hat ihr

---

Relief bis zu der späten Basilikata-Vase reicht, wage ich bei dem Fehlen aller Mittelglieder nicht zu entscheiden. Undenkbar aber wäre letzteres nicht, obgleich natürlich die dem Vasenmaler vorschwebende Situation die aischyleische aus den Choephoren ist. Noch auf römischen Sarkophagen, welche die Ermordung des Aigisthos darstellen, erscheint der Typus der strengen attischen Vasen beibehalten — vor allem Aigisthos auf dem Thron. Und doch ist die zu Grunde liegende Version auch hier entschieden die aischyleische; einer der vielen Fälle, wo die neue Sagengestaltung mit dem überlieferten auf ganz anderer Grundlage beruhenden künstlerischen Typus ein Kompromiß schließt.

<sup>17)</sup> Auch das etwas jüngere, von Conze an derselben Stelle veröffentlichte Thonrelief gehört zweifellos hierher, wie Conze sofort erkannt hat. Ich hätte (Arch. Zeit. 1875 S. 136 Anm. 7) noch rückhaltloser meine Zustimmung aussprechen sollen. Orestes hat das Schwert gezogen, um es hier am Grabe des Vaters zum Racheakt zu weihen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch dieser Zug schon in der älteren poetischen Tradition, aus der Talhybios stammt, vorkam. Den zweiten Jüngling aber wage ich wegen seiner Jugendlichkeit hier nicht anders zu benennen als Pylades. Zweifelnd äußert sich Kekulé B. d. I. 1868 S. 56.

<sup>18)</sup> Die neueste Deutung von Milchhöfer (Mitth. der athen. Instituts V S. 181 Anm. 3) auf Elektra und die Dioskuren kann ich so wenig für richtig halten, wie seine Behauptung, daß das Relief archaisch und daß die Scene nach dem Typus, der auf den attischen Grab-Lekythen vorkommt, gebildet sei. Wenn ein Zusammenhang zwischen letzteren und dem Relief wirklich vorhanden ist, so würde ich mich keinen Augenblick scheuen, daraus die Konsequenz zu ziehen, daß der ursprünglich für Orestes und Elektra geschaffene Typus auf Scenen des täglichen Lebens übertragen sei. Ich habe eben von dem Einfluß dichterischer Erfindungen auf die Volksvorstellung eine andere Anschauung, als der Verfasser jenes Artikels.



die Mutter den Auftrag gegeben — und diesen Zug hat bekanntlich auch Sophokles, nur daß sie dort nicht Elektra, der sie mißtraut, sondern der von Sophokles als Folie derselben aus Ilias I 145 eingeführten Chrysothemis den Auftrag erteilt. Ein Traum ist es, der Klytaimnestra ängstigt und sie treibt, den Schatten des gemordeten Gatten zu versöhnen; aber den Inhalt des Traumes geben beide Dichter verschieden an. Bei Sophokles träumt ihr, daß Agamemnon wieder gekommen sei und die Rechte des Gatten ausgeübt habe, dann habe er sein altes Szepter ergriffen, es in die Erde gesteckt und ein Baum sei daraus hervorgewachsen, der das ganze Mykenerland überschattet habe. Der letzte Zug ist, wie Classen Über die Beziehungen Sophokleischer Stellen zu der Erzählung des Herodot (in den Verhandlungen der Kieler Philologenversammlung S. 114) bemerkt, der Erzählung des Herodot vom Traum der Mandane (I 108) nachgebildet; er ist freie auf den frischen Eindruck des Herodoteischen Werkes berechnete Erfindung des Dichters und kommt daher für die poetische Tradition nicht in Betracht. Aischylos läßt den Chor in der Parodos nur andeutungsweise von dem *δραχιδόφιξ φόβος δόμων δνειρόμαντις* sprechen, in dem die Traumdeuter den fortdauernden Groll der Unterirdischen gegen die Mörder erblicken; den Inhalt des Traumes erzählen die Frauen erst V. 527—534 dem Orestes: es hatte Klytaimnestra geträumt, daß sie einen Drachen geboren und an die Brust gelegt habe, da habe dieser Blut mit der Milch aus ihrer Brust gesogen. Dies Motiv des Traumes der Klytaimnestra können wir nun in einer früheren, aber nachepischen Behandlung nachweisen und damit stoßen wir zum ersten Mal auf festen Boden; es entstammt der Oresteia des Stesichoros: Plutarch *de sera numinis vindicta* c. 10 p. 554 F (= Bergk *Poetae lyrici* III fr. 42) hat uns leider nur zwei Verse aus der betreffenden Partie erhalten, welche an sich betrachtet eine verschiedene Deutung zulassen und auch in der That erfahren haben:

*τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρᾳ βεβρωτώμενος ἄκρον,  
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη·*

im allein Zusammenhang der Sagenentwicklung betrachtet lassen,

meine ich, die Worte nur eine Auffassung zu. Der Drache selbst ist Agamemnon, das blutige Haupt deutet auf die Kopfwunde<sup>19)</sup>, die ihm Klytaimnestra versetzt hat; in dem zweiten Verse kommt nun nicht etwas Neues hinzu, nicht Orestes ist gemeint, der gewifs nicht βασιλεύς und schwerlich nach seinem unberühmten Großvater Πλεισθεΐδας, höchstens nach dem Stammvater des Geschlechts Πελοπίδας heißen würde; das Traumbild verschiebt sich nur: „Einen Drachen mit blutigem Haupt glaubte sie auf sich zukommen zu sehen; da wars auf einmal Agamemnon“. Ob und wie der Traum nun weiter ging, können wir nur erraten; aber die Vermutung scheint kaum zu gewagt, daß in dem Traum bei Aischylos und in dem ersten Teil des Traumes bei Sophokles auch inhaltlich Stücke dieser stesichoreischen Erfindung vorliegen. Wenigstens entsteht, wenn man beide mit dem Stesichoros-Fragment vereinigt, ein so harmonisches Ganze, daß es mir schwer wird, an einen Zufall zu glauben: der Drache mit dem blutigen Haupt, aus dem plötzlich Agamemnon wird, nähert sich Klytaimnestra und umarmt sie, und diese gebiert von dem Drachen einen Drachen, der Blut mit der Milch aus ihrer Brust trinkt. Wenn nun also der Traum, durch den bei beiden Tragikern die Totenspende am Grab des Agamemnon motiviert und das Wiedersehen der Geschwister herbeigeführt wird, bei Stesichoros stand, so liegt der weitere Schluss sehr nahe, daß auch die Folge dieses Traumes, die Scene am Grabe, die ja, wie das melische Terrakottarelief beweist, älter als Aischylos sein muß, gleichfalls auf stesichoreischer Erfindung beruht, ja daß, um gleich das letzte entscheidende Wort zu sprechen, das so lange von uns gesuchte Dichtwerk, in dem jene gewaltige Umgestaltung des Charakters der Klytaimnestra erfolgt ist, in dem Talthybios eine so große Rolle spielte, kurz, auf das sowohl die bildlichen Darstellungen wie die Behandlung des attischen Dramas

<sup>19)</sup> Vgl. Sophokles Elektra 98:

μήτηρ δ' ἡμῆ χά κοινολεχῆς  
 Αἰγισθοῦς ὅπως ὄρν' ἑλοτόμοι  
 σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει.

zurückgehen, kein anderes ist, als eben die Oresteia des Stesichoros. Wir sind bisher von den attischen Vasenbildern Schritt für Schritt zurückgehend ganz von selbst auf Stesichoros gekommen. Es fragt sich, ob unter den dürftigen direkten Zeugnissen über die Oresteia dieses Dichters nicht einige sich finden, welche diese Annahme erhärten.

Zunächst scheint die Abhängigkeit des melischen Reliefs von Stesichoros dadurch eine neue Stütze zu erhalten, daß auf dem Bildwerk eine Alte gegenwärtig ist und in dem Gedicht eine Amme des Orestes — sie hieß dort Laodameia — erwähnt war. Wie geschickt sie bei Aischylos verwandt wird, ist bekannt, aber das ist dramatisch und nicht episch. Am Grabe des Agamemnon, ihres alten Herren, beim Wiedersehen der Geschwister ist der Platz, den ihr der Dichter anweisen muß<sup>20)</sup>, hier erkennt auch sie ihren Pflegling: φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τρέβην, ὃν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδραμένη.

Weiter ist Elektra selbst, die auf den Kunstwerken wie im attischen Drama eine so hervorragende Rolle spielt, bekanntlich dem Homer fremd und nichts berechtigt, sie in die Nosten zu

<sup>20)</sup> Aus der scharfen Kritik, welche Euripides an der Art, wie in den Choephoron die Erkennung durch Fußstapfen, Haarfarbe und ein altes Gewand herbeigeführt wird, ausübt, darf und muß man doch wohl folgern, daß dies alles von Aischylos selbst erfunden ist. Gegen Stesichoros gerichtet wäre die Polemik doch wirklich zu kindisch. Bei diesem haben vielmehr — wenn die im Text ausgesprochenen Vermutungen richtig sind — die beiden alten Diener, die sich natürlich kennen, die Amme des Orestes, Laodameia, auf Seiten der Elektra, Talthybios auf Seiten des Orestes das Wiedererkennen vermittelt. Unter dem Einfluß dieser stesichoreischen Episode hat dann sowohl Sophokles die Scene zwischen den Geschwistern und dem Pädagogen Elektr. V. 1346—66, als Euripides die derselben Personen mit dem Πρέσβυς Elektr. V. 487—698 gedichtet. Man beachte, wie letzterer das stesichoreische Motiv wieder aufnimmt, namentlich V. 567 βλέπον ἄν ὡς τόνδ' ὃ τέκνον τὸν φίλιον ἢ οὐκ εὖ φρονῶ γὰρ σὸν κασίγνητον βλέπων. — Auch ist zu beachten, daß Pindar Pyth. XI 25 der Amme — bei ihm Arsinoe genannt — die eigentliche Rettung des Orestes zuschreibt. So wird wohl ursprünglich d. h. bei Stesichoros sie und nicht Elektra es gewesen sein, die den Knaben in die Hände des Talthybios legte. Bei Pherekydes tötet Aigisthos den Sohn dieser Amme im Wahne, den Orestes zu töten.

setzen. Die älteste Erwähnung derselben wäre die bei dem Meliker Xanthos, wenn Aelians Quelle Glauben verdiente; nach Xanthos hätte, so erzählt Aelian V. H. IV 26, Elektra ursprünglich Laodike geheissen d. h. sie wäre identisch gewesen mit der zweiten bei Homer erwähnten Tochter; erst als sie unvermählt nach der Ermordung ihres Vaters im Hause des Aigisth ein traurig Dasein dahingeschleppt habe, sei ihr der Name *Ἠλέκτρα* oder *Ἀλέκτρα* gegeben worden, eine Etymologie, die augenscheinlich von einem dorischen oder wenigstens dorisch schreibenden Manne herrühren muß<sup>21)</sup>. Es ist klar, daß dies bereits ein Versuch ist, die Elektra, die bereits in der poetischen Tradition festen Fuß gefast hat, mit dem Homervers in Einklang zu setzen; die Elektra mußte also schon in einem vor Xanthos entstandenen Gedicht eine gewisse Rolle gespielt haben. Aber wie steht es überhaupt mit diesem Xanthos? Außer Aelian thut seiner nur noch Megakleides, wahrscheinlich ein Peripatetiker, Erwähnung, aus dem ein längeres Excerpt bei Athen. XII 513 steht. Da lesen wir denn unter Anderem, daß Herakles ein großer Weichling gewesen sei, dem das Vergnügen am Essen, Trinken und schönen Frauen über Alles gegangen sei; erst Stesichoros von Himera habe ihn zu dem wilden Gesellen gemacht, der wie ein Strafsenräuber mit einem Löwenfell bekleidet und mit Keule und Bogen bewaffnet die Welt durchziehe. Noch der Dichter Xanthos, der doch älter als Stesichoros sei, wie dieser selbst bezeuge, habe ihm das homerische Gewand gegeben. Diesen Xanthos habe übrigens Stesichoros vielfach ausgeschrieben. So sei auch die Oresteia ein Plagiat an Xanthos<sup>22)</sup>. Nun dieses

<sup>21)</sup> In Wahrheit hängt der Name natürlich mit *Ἠλεκτροίνη* zusammen; s. Wilamowitz im *Hermes* XIV S. 457.

<sup>22)</sup> Mit Unrecht hat Westermann gegen Jonsius in Abrede gestellt, daß diese Bruchstücke in das Werk des Peripatetikers Megakleides *περὶ Ὀμήρου* gehören, das in den *Iliasscholien* wiederholt und in den *Odysseescholien* einmal citirt wird. Es lassen sich noch deutlich die Stellen der *Ilias* und *Odyssee* nachweisen, auf welche sich die Fragmente beziehen. Das Fragment bei Aelian stammt aus einer Besprechung von I 145, das große Fragment über die Weichlichkeit des Herakles bezieht sich auf E 640, wo in den

Peripatetiker - Geschwätz wird heute keinen Kundigen mehr täuschen. Zunächst muß konstatiert werden, daß nach allen Gesetzen der Quellenkritik auch die Aelian-Stelle auf Megakleides zurückgeführt werden muß, denn auch dort wird mit Nachdruck hervorgehoben *ἐγένετο δὲ οὗτος πρῶτος Στισιχόρου τοῦ Ἰμεραίου*, wie es auch bei Athenaios heißt *Ξάνθος δ' ὁ μελοποιὸς πρῶτος ὦν Στισιχόρου*. So wird also dieser Dichter in der erhaltenen Litteratur nur von Megakleides erwähnt, und ein Mann, den Stesichoros in so ausgiebiger Weise benutzt hätte, sollte in der antiken Litteratur so ganz verschollen

Scholien des Venet. B sogar der Anfang der ganzen Auseinandersetzung steht; freilich hat der Venetus B *Μεγακλῆς*, aber C. Müller hat längst gesehen (F H G IV p. 443), daß *Μεγακλῆς* zu schreiben und dieser dann natürlich mit unserem Megakleides identisch sei. Daß W. Dindorf das gänzlich ignoriert, wird Niemanden, der seine Ausgabe näher kennt, verwundern. Dort heißt es also: *Μεγακλῆς γηαῖν ἐφεῦσθαι τὴν ἐπὶ Ἴλιον στρατείαν* (des Herakles) und daran schloß sich unmittelbar an, was bei Athenaios steht: *Μεγακλειδῆς ἐπιμῦθ' τοῖς μετ' Ὀμηρον καὶ Ἡσίοδον ποιηταῖς, ὅσοι περὶ Ἡρακλείους εἰρήχασιν ὡς στρατοπέδων ἤγετο καὶ πόλεις ἤρει*. Bei dem zweiten Fragment hat Athenaios (XII. 513 B) die betreffenden Verse der Odyssee (§ 248) selbst beige-schrieben. Noch ein Wort über die in den Ilias-scholien enthaltenen Fragmente; zu K. 274 bringt er die *λύσις* für eine *ἀπορία* des Zoilos; ganz sinnreich ist die Bemerkung zu II 140: den Speer müsse Achilleus zurückbehalten, weil der Dichter schon im Sinne habe, ihm später neue Waffen von Hephaistos machen zu lassen; einen Speer aber könne ihm dieser nicht verschaffen, weil es im Himmel keine Bäume gebe. Charakteristisch ist, daß der Kampf zwischen Hektor und Achilleus für ein *πλάσμα* erklärt wird (schol. II. X. 205) gerade wie oben die Eroberung Ilios durch Herakles. Er geht also darauf aus, die poetische Fiktion von dem zu Grunde liegenden historischen Kern zu scheiden. Ächt peripatetisch ist die Behauptung, die Athenerinnen hätten sich nicht *Ἀθηναῖαι*, sondern *Ἀττικαὶ γυναῖκες* genannt, damit sich die Jungfrau *Ἀθηναία* nicht durch die Gleichnamigkeit mit Frauen verletzt fühlte; als zuletzt doch der Name *Ἀθηναῖαι* durchgedrungen sei, habe man den Namen der Göttin in *Ἀθηνα* geändert (Eustathius in Iliad. p. 84). Dies genügt, um die Richtung des Mannes zu charakterisieren. Man sieht, wenn auch Welcker (ep. Cyclus I S. 189) mit Recht davon Abstand genommen hat, den Namen überall in *Ἡρακλειδῆς* zu ändern, ein Geistesverwandter des Herakleides Pontikos war er allerdings, und ein Verfahren, wie das oben im Text angenommene, ist ihm wohl zuzutrauen.

sein? Ich sollte meinen, der Peripatetiker-Kniff, einen großen Dichter des Plagiats zu zeihen und ein angeblich gänzlich vernachlässigtes Gedicht, was entweder nie existiert hat oder früh verloren gegangen ist, als Quelle zu präsentieren, wo möglich einzelne Stellen von eigener Mache daraus zu citieren, wäre bekannt genug. Dafs Stesichoros wirklich von einem Xanthos gesprochen, zu bezweifeln ist kein Grund; aber wer weiß, in welchem Zusammenhang und ob es wirklich ein Dichter war; dies bot dem Megakleides die Handhabe für seine Fiktion. Allein die Notiz über Elektra sieht nicht nach Erfindung eines Peripatetikers aus, und wenn Megakleides behauptete, dafs Stesichoros in der Oresteia sich genau an Xanthos angeschlossen habe, so konnte er ja den Inhalt einer Stelle der Oresteia des Stesichoros ruhig unter Xanthos' Namen geben.

Sollte indessen auch wirklich das Gedicht des Xanthos existiert haben, so würde eben aus der von Megakleides bezeugten Übereinstimmung des Stesichoros und des Xanthos folgen, dafs auch bei ersterem Elektra vorkam; und die Art, wie wir sie im fünften Jahrhundert plötzlich in den Mittelpunkt des Interesses gerückt finden, läßt auf die Einwirkung eines schöpferisch wirkenden und viel beliebten Dichters, also nicht des gänzlich verschollenen Xanthos, sondern des sehr populären Stesichoros schließen. Wie sehr übrigens die Erkennungsscene der Geschwister am Grabe gerade zur Behandlung in einem lyrischen Gedichte geeignet war, brauche ich kaum besonders hervorzuheben.

Direkt bezeugt ist dann noch aus der Oresteia des Stesichoros, dafs Apollo dem Orestes einen goldenen Bogen als Waffe gegen die Erinyen giebt, ein Zug, den Euripides bekanntlich in seinem Orestes benutzt hat (schol. Eur. Orestes 40). Für Stesichoros lernen wir hieraus, dafs auch bei ihm schon die Erinyen als Rächerinnen des Muttermordes auftraten, eine indirekte Bestätigung dafür, dafs auch bei Stesichoros Klytaimnestra von der Hand ihres Sohnes fällt; und weiter, dafs schon bei Stesichoros Apollo als Schützer des Orestes erscheint, woraus sich unmittelbar der Schluß ergibt, dafs der Muttermord auch bei

ihm bereits, wie im attischen Drama, auf Geheiß des Apollo geschieht.

So zeigen auch diese wenigen direkten Zeugnisse keinen Widerspruch, sondern in wesentlichen Punkten genaue Übereinstimmung mit der Sagenentwicklung, die wir als Grundlage des attischen Dramas wie der attischen Vasen und des melischen Thonreliefs erkannt haben. Sagenentwicklung? doch wohl Sagenbehandlung; denn auch der eifrigste Verteidiger der Rechte mündlicher Volkstradition wird zugeben müssen, daß eine so durchgreifende Ausbildung der einzelnen Charaktere und ein so detailliertes Ausmalen der einzelnen Situationen das Eingreifen einer dichterischen Individualität zur Voraussetzung hat, als welche ich jetzt unbedenklich Stesichoros in Anspruch nehmen zu dürfen glaube. Wie populär er und speziell seine Oresteia in Athen war, dafür giebt es vielleicht kein besseres Zeichen, als daß Aristophanes in der Parabase des Friedens V. 775 die Eingangsworte der Oresteia *Μοῦσα σὺ μὲν κλείουσα . . . θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας* in die Ode verarbeitet, ohne Stesichoros zu nennen; denn wer den Gebrauch antiker Poesie kennt, weiß, daß Aristophanes hier kein Plagiat begehen, sondern auf eine bekannte und beliebte Stelle anspielen will; die Anspielung wäre aber absurd, wenn er nicht die Worte als der großen Mehrzahl des attischen Publikums bekannt voraussetzen dürfte. Für Euripides ist die Anlehnung an Stesichoros im Orestes direkt bezeugt, in der Helena ist sogar die ganze Sagenversion stesichoreisch. Für Aischylos und Sophokles ergibt sie sich uns jetzt aus dem oben Gesagten. Wir dürfen aber jetzt noch weiter gehen und einzelne Züge der aischyleischen Trilogie, solche namentlich, die nur kurz angedeutet sind, also dem attischen Publikum ohne Weiteres verständlich sein mußten, während sie doch nicht aus dem Epos stammen, für die Rekonstruktion der stesichoreischen Oresteia in Anspruch nehmen. So vor Allem die ganze erste Tragödie der Trilogie, namentlich die Version von Agamemnons Tod. Im Bade tötet ihn sein Weib mit dem Beil, zwei Schläge giebt sie ihm, und als er am Boden liegt den dritten *τοῦ κατὰ χθονὸς Αἰδὸς νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν*. Die von Klytaimnestra dem Agamemnon

versetzte Kopfwunde haben wir schon oben bei Stesichoros konstatiert. Jetzt ist es Zeit, darauf hinzuweisen, daß in den Vasendarstellungen und also auch in der zu Grunde liegenden Dichtung des Stesichoros ein tiefer poetischer Zug liegt: das Beil, welches Klytaimnestra gegen ihren Sohn schwingt, ist dasselbe, mit dem sie ihren Gatten erschlagen hat. Dies Beil spielt von nun an überhaupt in Kunst und Poesie eine große Rolle: auf den römischen Orestessarkophagen finden wir die drei Erinyen zusammengekauert schlafen am Grabhügel des Agamemnon, in ihrer Mitte liegt das Mordbeil, mit dem Agamemnon getötet worden ist<sup>23)</sup>, oder neben der Grabesthür, in welcher der Schatten des Agamemnon steht<sup>24)</sup>, liegt schlafend eine Erinye, aber auch neben ihr das Beil der Klytaimnestra. Wenn Benndorfs ansprechende Kombination, daß diese Sarkophage auf den Bildercyklus des Theon von Samos zurückgehen, das Richtige trifft, — und ich halte sie in der That für sehr wahrscheinlich — so haben wir auch den Urheber des ergreifend schönen Gedankens, daß an dem Grabe des Gemordeten die Erinyen schlafen und die mörderische Waffe, das Symbol ungesühnten Verbrechens, als Mahnung zur Rache<sup>25)</sup> neben ihnen liegt, bis der Rächer naht und sie erwachen. Nur wird man zur Rekonstruktion des Gemäldes die beiden Typen

<sup>23)</sup> Auf dem vatikanischen Sarkophag (Visconti Museo Pio-Clement. V 22) dem giustinianischen (Gall. Giustiniani II 130) und endlich auf dem Sarkophag von Husillos (Museo español de antigüedades I 3). Michaelis Arch. Zeit. 1875 S. 107 hat das Verdienst, zuerst mancherlei verkehrten Aufstellungen gegenüber mit Entschiedenheit betont zu haben, daß die drei schlafenden Erinyen eine selbständige Scene bilden und ganz an ihrem Platze sind. Nur die Beziehung des Beiles scheint ihm entgangen zu sein.

<sup>24)</sup> Auf dem lateranensischen Sarkophag (Benndorf und Schoene 415, Garucci II, 1) und einem Fragment in Villa Albani.

<sup>25)</sup> Auf derselben Empfindung beruht es, wenn Goethe, der allein unter allen deutschen Dichtern antik empfindet, in der Iphigeniea dichtet: Elektra habe den Orestes zu der Stelle geführt, wo der Vater gefallen sei,

„wo eine alte leichte Spur des frech-  
vergoss'nen Blutes oft gewaschen Boden  
mit blassen ahndungsvollen Streifen färbte“.



zusammennehmen müssen<sup>26)</sup>: in der Grabthüre stand der Schatten des Agamemnon; auf und um den Grabhügel gelagert schiefen die drei Erinyen, in ihrer Mitte lag das Beil, als ob sie es bewachten.

An dieser Stelle muß auch der kleinen Berliner Kylix Gedacht werden. Klytaimnestra, das Beil in der Hand, eilt in großer Aufregung auf eine Thüre zu — die Thüre zu dem Badegemach, in dem Agamemnon weilt. Am Beil erkannte jeder antike Beschauer die Klytaimnestra, an ihrer wilden Bewegung, daß sie im Begriffe stehe, das Verbrechen zu begehen; die richtige Deutung gab schon Millin; wenn Jahn an Merope denkt, so kann ich ihm darin hier so wenig wie bei F beistimmen, schon darum nicht, weil die Mythen der Herakliden in der Kunst wohl überhaupt nicht und in der Poesie erst vom Drama behandelt worden sind, und eine Einwirkung der Tragödie auf die Kunst und das Kunsthandwerk im 5. Jahrh. nach dem früher Bemerkten (Kap. IV) weder nachweisbar noch wahrscheinlich ist. Der attische Vasenmaler befolgte bewußt oder unbewußt die Version des Stesichoros.

Wenn wir die bisher einzeln als stesichoreisch erkannten Züge zusammenfassen, so würde sich als Inhalt der stesichoreischen Oresteia etwa das Folgende ergeben, das ich in der Form einer Hypothese hersetzen will, wobei ich für jeden einzelnen Zug die Quelle beifüge.

Klytaimnestra hat Agamemnon mit einem Beile erschlagen (G, Aischylos, Sophokles); den kleinen Orestes hat seine Amme Laodameia den treuen Händen des Talthybios übergeben (fr. 41. Nicol. Damasc., Dictys, Sophokles, vielleicht Pindar), der ihn flüchtet (ob auch hier nach Phokis wegen Apollons?). Zehn Jahre sind vergangen, da träumt Klytaimnestra, daß ein Drache mit blutigem Haupt sich ihr nahe, aber auf einmal ist's kein Drache mehr, sondern ihr gemordeter Gatte, der sich aufs Neue ihr vermählt; sie gebiert einen Drachen, aber als sie ihm die Brust reicht, trinkt er Blut

---

<sup>26)</sup> Dies deutet auch Michaelis a. a. O. S. 108 an, ohne sich jedoch bestimmt zu entscheiden.

mit der Milch (fr. 42, Aischylos, Sophokles). Erschreckt erwacht Klytaimnestra und sendet, da sie selbst nicht zu gehen wagt, Elektra mit einer Totenspende zum Grabe des Agamemnon (Aichyl. Soph. Eur. melisches Relief), die alte Amme des Orestes Laodameia begleitet sie (fr. 40. melisches Relief). Als Elektra traurig am Grabe ihres Vaters sitzt, naht ein Jüngling und ein alter Mann, Orestes und Talthybios (melisches Relief). Talthybios und Laodameia erkennen sich und führen das Wiedererkennen der Geschwister herbei (Euripides in freier Umgestaltung, ähnlich Sophokles), Orestes zieht sein Schwert und weihet es am Grabe des Vaters zum Rachewerk ein (zweites melisches Relief, Nachklänge bei Sophokles und Euripides), Orestes dringt in das Gemach<sup>27)</sup>, während Talthybios draussen Wache hält, und ermordet den Aigisthos, der auf dem Thron des Agamemnon sitzt<sup>28)</sup>.

<sup>27)</sup> Unter welchem Vorwand gelangte bei Stesichoros Orestes in den Palast und zu Aigisthos? Da auf allen Vasen außer D Elektra gegenwärtig ist und zwar hinter dem Stuhl des Aigisthos steht, während Klytaimnestra erst hereingeeilt kommt, so liegt die Vermutung nahe, daß nach der Meinung der Vasenmaler und also auch wohl nach der Dichtung des Stesichoros Elektra es ist, die den Orestes als unbekanntem Fremdling zu Aigisthos geführt hat. Vielleicht gab sie vor, daß er eine Nachricht bringe, vielleicht sogar dieselbe, wie bei Aischylos und Sophokles, die fingierte von seinem eigenen Tod. Auffallend und schwerlich zufällig ist es, daß Orestes zweimal, auf A und B, gerüstet erscheint; denn Gedankenlosigkeit des Vasenmalers ist bei der sorgfältigen und durchdachten Komposition kaum anzunehmen; gab etwa Orestes vor, daß er aus der Schlacht komme und dort den Tod des Orestes gesehen habe? oder gar, daß er selbst ihn erschlagen habe? So heißt es bei Hygin. fab. 119 von Orestes: *dicitque se Aetolium hospitem esse nuntiatque Orestem esse mortuum quem Aegisthus populo necandum mandaverat*; und daß auf den Kopf des Orestes von Aigisthos ein Preis gesetzt worden sei, findet sich auch in der Elektra des Euripides V. 38. Wilamowitz vermutet ansprechend, daß das Motiv aus dieser Sage durch Euripides auf die Kresphontes-Sage übertragen worden sei.

<sup>28)</sup> Auch auf diesen stesichoreischen Zug hat Aischylos eine Anspielung, die gewiß jeder antike Hörer verstand. Zwar wird bei ihm Aigisthos erst herbeigerufen und empfängt den Todesstoß, als er ins Gemach tritt; aber vorher, als Orestes dem Chor seinen Plan mitteilt, sagt er V. 558:

*εἰ δ' ὄν ἀμείψω βαλὸν ἰσχυίων πυλῶν  
κακτεῖνον ἐν θρόνοισιν εὐρήσω πατρός,*

Klytaimnestra eilt dem Aigisthos zu Hilfe mit demselben Beil, mit dem sie einst Agamemnon erschlagen hat; ein Zuruf der Elektra warnt den Orestes, aber schon hat Talhybios die Klytaimnestra ergriffen und hält ihre Arme fest (A—F). Der Muttermord muß hierauf unmittelbar gefolgt sein.

Von dem weiteren Verlauf wissen wir nur so viel, daß die Erinyen den Orestes verfolgten und daß dieser sich gegen sie mit dem ihm von Apollo geschenkten Bogen verteidigte. Ob Pylades erwähnt war, wissen wir nicht; da er auf den Vasenbildern fehlt — denn den bärtigen Mann auf D dürfen wir jetzt unbedenklich Talhybios nennen — ist es wahrscheinlich, daß er auch bei Stesichoros nicht vorkam, zumal er neben Talhybios überflüssig war. Die Tragiker haben ihn aus den Nosten beibehalten, wie Aischylos die Kassandra aus der Odyssee<sup>29)</sup>. Keine auch noch

*ἢ καὶ μολῶν ἔπειτ' αἰ κατὰ στόμα  
ἀρεῖ, σάφ' ἴσθι, καὶ κατ' ὀφθαλμοὺς βαλεῖ,  
πρὶν αὐτὸν εἰπεῖν· ποδαπὸς ὁ ξένος; νεκρὸν  
θήσω, ποδάκει περιβαλὼν χαλκῆύματι.*

Was bei Stesichoros nach unserer Vermutung als wirklich geschehen berichtet ward und was wir auf den Vasen dargestellt sehen, erwähnt Aischylos als bloße Möglichkeit. Es ist genau derselbe Fall, wie der oben bei Vers 882 konstatierte. Zur Änderung mochte Aischylos unter Anderem durch die Erwägung bewegen werden, daß ein auf dem Throne sitzender König von Waffenträgern umgeben sein müsse, die des Orestes That hindern würden. Deshalb wird V. 749—753 Sorge dafür getragen, daß Aigisthos allein und ohne *δορυφόροι* dem Orestes gegenüber trete.

<sup>29)</sup> Aus der Odyssee hat Aischylos bekanntlich auch den *φύλαξ*, der den Prolog spricht:

*Θεοὺς μὲν αὐτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων  
φρουρᾶς ἑταίρας μῆχος,*

und später 36 *βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας  
βέβηκεν:*

vgl. *δ* 524 *τὸν δ' ἄρ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδε σκοπός, ὃν ἔα καθέειπεν  
Αἰγισθοῦ δολόμητις ἄγων· ὑπὸ δ' ἔρχετο μισθόν  
χρυσῶ δ' οὐδ' ἀλάττα· φύλασσε δ' ὁ γ' εἰς ἐνιαυτόν.*

Aristophanes von Byzanz sagt freilich: *Θεράπων Ἀγαμέμνονος ὁ προλογιζόμενος, οὐχ' ὁ ἐπὶ Αἰγισθοῦ ταχθεὶς*, was aber die Herleitung des Motivs nicht ausschließt.

so schwache Spur führt uns zu einer Hypothese über die schließliche Lösung. Dafs wir die attische Tradition von dem Gericht auf dem Areopag bei Stesichoros nicht suchen dürfen, bedarf kaum der ausdrücklichen Erwähnung; aber dieselbe hat später hauptsächlich durch die Eumeniden des Aischylos eine solche Alleinherrschaft in der poetischen und künstlerischen Phantasie erhalten, dafs alle früheren Behandlungen vergessen sind. Nur vermuten dürfen wir, dafs Stesichoros sich enger an die peloponnesische Lokalsage anschlofs, die den Orestes dahin gelangen läfst, wo er gewifs ursprünglich zu Hause ist, nach der Parrhasia zur Stadt Orestheia, wo er im Heiligtum der Artemis *Ἰόρεια* vor den Erinyen Schutz findet<sup>30)</sup> (Pherekydes im schol. Eur. Orest. 1645. vgl. Pausan. VIII

<sup>30)</sup> Wenigstens in einer Note mag folgende Kombination einen Platz finden. Am Schlusse des euripideischen Orestes befiehlt Apollo 1643 f.

σὲ δ' αὖ χρεῶν,  
*Ἵόρεια, γαίης τῆσδ' ὑπερβαλόνθ' ὄρους*  
*Παρράσιον οἰκίην δάπεδον ἐνιαυτοῦ κύκλον.*  
*κεκλήσεται δὲ σῆς φωνῆς ἐπώνυμον*  
*Ἀζᾶσαν Ἀρκάσιον τ' Ἵορειαίων πίδαον (Valckenaer. καλεῖν d. Hdschr.).*  
*ἐνθενδε δ' ἰλθὼν τὴν Ἀθηναίων πόλιν*  
*δίαιτη ὑπόσχεσ ἀμματος μητροκτόνου*  
*Ἐὐμενίαι τρισσαῖς κτλ.*

Der sehr unterrichtete Scholiast bemerkt, dafs diese einjährige Verbannung nach der Parrhasia nur bei Euripides sich finde (*ἰδίως ὁ Εὐριπίδης ἐνιαυτίσαι τὸν Ἵορειαίην ἐκεῖ φησὶν*), während er sonst entweder überhaupt dort bleibe oder erst später nach dem Gericht auf dem Areopag dorthin gelange. Mir scheint dies doppelte Motiv nicht glücklich und eher störend. Man versteht nicht, wozu erst das Jahr Verbannung, bevor die Anrechte der Erinyen auf dem athenischen Areopag geprüft sind. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs Euripides hier zwischen zwei Versionen vermittelt, der attischen einerseits und der peloponnesischen andererseits. Aber welche Veranlassung konnte ein attischer Dichter haben, vor einem attischen Publikum, dem die heimische Tradition noch durch Aischylos besonders vertraut war, der peloponnesischen überhaupt zu gedenken? Ich denke, das erklärt sich, wenn sie in einer Dichtung vorkam, welche dem attischen Publikum lieb und vertraut war, und an die der Dichter selbst sich bei der Abfassung des Stückes anlehnt. Beides trifft für die Oresteia des Stesichoros zu. Auch mag darauf hingewiesen werden, dafs der Schauplatz des stesichoreischen Gedichtes Lake-

44, 2) und später als siebzigjähriger Greis durch den Biss einer Schlange getötet wird (Asklepiades im schol. Orest. I l.).

Für einen früheren Moment hingegen bietet vielleicht die Notiz einen schwachen Anhalt, daß im zweiten Buch der Oresteia Palamedes erwähnt war (Bekker Anecd. II 783, 14. Stesichoros fr. 31 Bergk). So wenig ich verkenne, wie trügerisch im Allgemeinen Schlüsse sind, die sich auf eine solche gelegentliche und lakonische Notiz stützen, und so gern ich zugebe, daß gerade in einem lyrischen Gedicht Personen Mythen Gegenstände aller Art erwähnt sein konnten, die mit dem eigentlichen Gang der Handlung gar Nichts zu thun haben, so scheint mir doch in diesem Falle geboten, wenigstens auf eine Möglichkeit hinzuweisen, in welchem Zusammenhang Palamedes erwähnt gewesen sein könne. Das Schicksal des Palamedes und sein schmählicher Untergang vor Ilion wird allmählich in eine enge Verbindung gesetzt mit dem Verderben Agamemnons und seines Hauses. Wie sicher bei Sophokles, vielleicht schon in den Nosten Nauplios es ist, der, um seinen Sohn zu rächen, den Schiffbruch bei den kaphareischen Felsen, sei es herbeiführt, sei es ausnutzt, so finden wir in der späteren Poesie und Kunst seine Söhne Oiax und Nausimedon als Gegner des Orestes auf Seiten des Aigisthos und der Klytaimnestra.

Auf einem in dem später als Pinakothek verwandten Nordflügel der Propyläen befindlichen Gemälde war dargestellt (Paus. I 22, 6) Ὀρέστης... Αἰγίσθον φονεύων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοὺς Ναυπλίου βοηθούς ἐλθόντας Αἰγίσθῳ. Es darf heute wohl als sicheres Resultat der Forschung<sup>31)</sup> betrachtet werden, daß dies

---

daimon ist (schol. Eurip. Orest. 46), also für Orestes die Flucht nach der Parrhasia besonders nahe liegt. — Gelegentlich mag bemerkt werden, daß die Ausführung des Pausanias VIII 34, 4, wie die jetzt ganz in der Luft schwebende Erwähnung des Tyndareos beweist, augenscheinlich auch aus einem Kommentar zu unserer Stelle des Orestes stammt.

<sup>31)</sup> Daß der unfertige Zustand der Wände der Pinakothek jeden Gedanken an Wandgemälde ausschließt, hat schon Ivanoff (Ann. d. Inst. 1861 S. 278) konstatiert und Leop. Julius (Mitt. d. athen. Instituts II S. 192) aufs Neue hervorgehoben; die in jenem Gemach befindlichen Bilder müssen also Tafelbilder gewesen sein. Dies zeigt auch schon der Name dieses Gebäude-

Gemälde so wenig wie irgend eines der übrigen in der Pinakothek befindlichen Tafelbilder mit Polygnotos etwas zu thun hat, dafs vielmehr die beiden einzigen Gemälde, die Pausanias an jener Stelle als von Polygnotos herrührend erwähnt, Achill auf Skyros und Odysseus bei Nausikaa, sich gar nicht in der Pinakothek befanden, sondern nur als Beispiele für die Abhängigkeit oder Abweichung der bildenden Kunst von Homer erwähnt werden, eine Frage, die vermutlich in der Quelle des Pausanias noch ausführlicher erörtert war. Wir kennen also weder den Maler noch die Entstehungszeit des erwähnten Bildes; eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs es nicht älter ist, als die Vollendung der Propyläen (Ol. 86, 4. 433), zumal es kein eigentliches Votivgemälde gewesen zu sein scheint. Denn bei einem solchen wäre allerdings der Fall denkbar, dafs es ursprünglich etwa im Parthenon aufgestellt gewesen, dann aber, als dort der Raum zu enge war, in einem besonderen Raum der Propyläen untergebracht worden wäre, die ja auch, wie überhaupt die ganze Burg, der Athena heilig waren. So kann das Gemälde ebenso wohl in dem vierten ja in einem noch späteren Jahrhundert gemalt worden sein, als in den letzten Jahrzehnten des fünften: an einen Zusammenhang, der an der Spitze dieses Kapitels aufgezählten Vasen mit diesem

---

teils *Παναθηναίων*, ein Indicium, das Viele, vor allem der hochverdiente Letronne, mit Unrecht abschwächen wollten. Ist es nun denkbar, dafs Polygnot Tafelbilder gemalt hat? Tafelbilder, die durchaus Votivgemälde waren, allerdings; so gut wie Aglaophon die eben in der Pinakothek befindlichen Votivgemälde für Alkibiades. Aber auch Tafelbilder mythologischen Inhalts? Ich denke, wenn man nicht jede Entwicklungsgeschichte der griechischen Malerei leugnen und unseren Quellschriftstellern allen Glauben absprechen will, mufs dies unbedingt verneint werden. Denn wie will man die Notiz über Apollodor von Athen (Plin. 35, 60) *neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos* mit dem Ruhm und der Gröfse Polygnots in Einklang bringen, wenn auch dieser Tafelbilder gemalt hat? Die tatsächlichen Verhältnisse haben hier bestätigt, was Gottfried Hermann (Opusc. V 207) durch einfache philologische Interpretation der Stelle des Pausanias längst festgestellt hatte, ohne, wenigstens bei der archäologischen Forschung den verdienten Glauben zu finden, dafs die Bilder des Polygnot nicht als in der Pinakothek befindlich, sondern nur als Beispiele angeführt werden.

Gemälde zu denken, wie man wohl gethan hat, ist nach dem Gesagten schlechterdings unmöglich.

In der erhaltenen Litteratur begegnet uns die Spur einer ähnlichen Version zuerst im Orestes des Euripides; in dem Gespräch zwischen Menelaos und Orestes entgegnet dieser auf die Frage V. 431

*τίνας πολιτῶν ἐξαμιλλῶνται σε γῆς;*

mit den Worten

*Οἶαξ, τὸ Τροίας μῖσος ἀναφέρων πατρί,*

und Menelaos versteht sofort den Beweggrund seines Handelns

*ξυνῆκα Παλαμήδους σε τιμῶρετ φόνου.*

Hier erscheint also Oiax als der eigentliche Gegner des Orestes, der die Rache für Klytaimnestra übernimmt und auf Verbannung des Orestes dringt, und so, meine ich, könnte sehr wohl Stesichoros gedichtet haben und die Erwähnung des Palamedes im zweiten Buch, also offenbar einer späteren Partie, fände ihre Erklärung. Wenn es feststände, daß die citierte Stelle wirklich von Euripides herrührte, so hätten wir abermals eine Anlehnung an Stesichoros, wie sie in demselben Stück für V. 268 bezeugt und von uns für V. 1645 vermutet worden ist (s. Anm. 31). Doch kann ich nicht verhehlen, daß die offenbaren Widersprüche, welche die Verse 431—438 nicht bloß gegen das übrige Stück, sondern gegen die unmittelbar vorhergehenden und folgenden Fragen und Antworten enthalten, mir so stark erscheinen, daß sie selbst durch die vorausgesetzte Beziehung auf die Oresteia des Stesichoros nicht entschuldigt werden und daß an dem Verdacht nicht-euripideischen Ursprungs festgehalten werden muß<sup>32)</sup>; natürlich haben wir es mit einer ursprünglich an den Rand geschriebenen Parallelstelle aus einem anderen Stück zu thun; denn ein Interpolator, der die Verse erst dichtete, würde sich wohl genauer an den Inhalt des ächten Gespräches angeschlossen

<sup>32)</sup> S. den Excurs: Euripides Orestes 431—438.

haben; auch wäre die Absicht, die er mit dieser Erweiterung verband, absolut unerfindlich. Die spätere Poesie scheint die Gestalt des Oiax noch mehr ausgebildet und ihn namentlich in ein nahes Verhältnis zu der Tochter des Aigisthos Erigone gesetzt zu haben<sup>33</sup>). Auf einem römischen Sarkophag, der von den übrigen Orestessarkophagen unabhängig eine eigene Klasse repräsentiert, eilt Erigone dem Aigisthos, Oiax der Klytāimnestra<sup>34</sup>) zu Hilfe.

<sup>33</sup>) Dies scheint der Fall zu sein in dem Dulorestes des Pacuvius und also auch dem voranzusetzenden griechischen Original desselben. Bekanntlich hat O. Jahn (Hermes II 229) nachgewiesen, daß der Inhalt dieses Stückes die Ermordung des Aigisthos sei, und den Gang der Handlung, namentlich auch die Rolle des Oiax, im Ganzen endgültig festgestellt. Ribbecks abermalige reife Erwägung des „sehr unsicheren“ Materials (Röm. Trag. S. 239) hat den Gegenstand nicht gefördert. Nur in einem Punkte muß ich von O. Jahn abweichen. An dem Tage, an welchem das Stück spielt, soll eine Hochzeit gefeiert werden fr. I. II.; O. Jahn glaubt zwischen Oiax und Elektra. Aber ist es glaublich, daß Aigisthos und Klytāimnestra dem gefährlichen auf Rache sinnenden Mädchen solchen Gatten geben sollten? Vergebens müht man sich, ein solches Verfahren zu motivieren. Nein, nicht Elektra, sondern Erigone, die Tochter des Aigisthos und der Klytāimnestra (Hyg. fab. 122), ist die Braut. Denn daß die Ehe des Aigisthos und der Klytāimnestra kinderlos gewesen sei, braucht doch nicht notwendig, wie Ribbeck will, aus fr. XV zu folgen. Die Worte *vel cum illum videas sollicitum orbitudine* können, wenn wir denn einmal mit bloßen Möglichkeiten operieren wollen, beispielsweise auch der großen Streitscene zwischen Elektra und Klytāimnestra, in die ja auch fr. VII (vgl. Soph. Elektr. 552—555) gehört, zugeteilt und auf die traurige elternlose Jugend des Orestes bezogen werden; vgl. Soph. Elektr. 601 ὁ δ' ἄλλος ἔσω χεῖρα σὴν μόλις φευγῶν | τλήμων Ὀρέστῃς δυστυχῆ τέλει βίον. Man wird ferner zugeben, daß fr. II

*gnatam despondit, nuptiis hanc dat diem*

passender von Aigisth und Erigone als von Aigisth und Elektra gesagt werde. Endlich darf auf den wirkungsvollen Gegensatz zwischen der glücklichen Erigone und der einsamen Elektra hingewiesen werden; letzterer gehört vielleicht fr. I *hymenaeum fremunt aequales* „aber ich habe keinen Teil an der Festfreude“, wie man den Gedanken ergänzen könnte.

<sup>34</sup>) Ich meine den Sarkophag Lezzani (Visconti Museo Pio-Clementino V A M. d. I. VIII tav. XV), dessen Darstellungen zuerst Benndorf richtig aufgefaßt hat. Die Scene links zeigt die Ermordung des Aigisthos, die Haupt-



Wenden wir von diesen unsicheren Versuchen, für die Rekonstruktion der letzten Hälfte des stesichoreischen Gedichtes Anhaltspunkte zu gewinnen, den Blick auf das Ganze, wie wir es als die eigentlich maßgebende poetische Behandlung des Stoffes vor dem attischen Drama und voll des weitgreifendsten Einflusses auf dieses selbst und die Kunstdarstellungen nachzuweisen gesucht haben, so wird man den Eindruck gewinnen, daß wir es mit einer epochemachenden dichterischen Erscheinung zu thun haben, der sich an Einfluß auf die Sagenvorstellung des ganzen hellenischen Volkes nur wenige an die Seite stellen können. So hoch ich nun die freie dichterische Schöpfung gerade des Stesichoros anschlagen zu müssen glaube, und so kühn und rücksichtslos derselbe auch nachweislich sonst mit der volkstümlichen und poetischen Tradition gebrochen hat, so wird es mir doch in diesem Falle schwer, mir die ungeheure Umgestaltung des Stoffes, wie sie die stesichoreische Oresteia den homerischen Gedichten gegenüber darstellt, als das Werk eines einzigen Mannes vorzustellen, wenn nicht wenigstens hier und da in dem Volksbewußtsein und in der späteren epischen Poesie sich eine solche Umwandlung vorbereitet

gruppe nach demselben Typus, wie auf den rotfigurigen attischen Vasen, ein Umstand, auf welchen schon oben (Anm. 16) hingewiesen wurde; allein an Stelle der Klytaimnestra erscheint ein Mädchen mit Haube, das statt des Beiles einen Fußschemel gegen Orestes schwingt. Sie für Klytaimnestra zu halten, verbietet teils ihre zu große Jugendlichkeit, teils der Umstand, daß diese in der zweiten Scene in ganz anderer Gewandung erscheint. Dies sah Benndorf, begnügte sich jedoch, die Figur allgemein als *una partigiana di Egisto* zu bezeichnen. Nach dem im Text Bemerkten wird man gewiß der Benennung Erigone eine größere Probabilität nicht absprechen können. Ebenso kommt in der Scene rechts der niedergesunkenen Klytaimnestra ein nackter Jüngling, der in den erhobenen Händen ein Gefäß schwingt, zu Hilfe; *un servo* nach Benndorf. Allein für einen solchen erscheint die Figur doch zu sehr hervorgehoben; auch pflegen Sklaven, wie der auf den übrigen Orestesarkophagen, mit der Exomis dargestellt zu werden; Nacktheit hingegen deutet immer den vornehmen heroischen Jüngling an. Man wird deshalb die Deutung auf Oiax vorziehen. — Ein seltsames Zusammentreffen ist es allerdings, daß auf den etruskischen Urnen in derselben Stellung, wie hier Erigone und gleichfalls mit einem Schemel bewaffnet, Klytaimnestra bei der Ermordung des Agamemnon erscheint (Brunn, Urne etrusche LXXIV).

hatte. Der Schwerpunkt dieser Veränderung scheint mir in der Umgestaltung der Charaktere der Klytaimnestra, die zur Gattenmörderin, und des Orestes, der zum Muttermörder wird, zu liegen; und ähnliche Wandlungen erfährt auch der Mythos von der Vorgeschichte des Atridenhauses, die ja überhaupt erst in der Zeit des absterbenden Epos im Einzelnen ausgebildet worden ist. Während die Ilias bekanntlich weder von einer Einwanderung des Geschlechtes<sup>85)</sup>

---

<sup>85)</sup> Das wird wohl heute allgemein zugestanden: von Hermes hatte Pelops das Szepter erhalten, nicht als die Herrschaft usurpiert, und wie wäre es denkbar, daß in dem ganzen homerischen Epos niemals darauf hingewiesen würde, daß der Schauplatz des Krieges der alten Heimat des Atridengeschlechts nahe liegt, wenn die Sage von der Einwanderung des Pelops dem Sänger und dem Hörer bekannt gewesen wäre. Und Oinomaos und Hippodameia? Dem homerischen Epos sind sie bekanntlich fremd, und wenn ich die dürftigen, aber laut genug sprechenden Reste einer von der vulgären Anschauung abweichenden älteren Überlieferung richtig deute, so gehören beide ursprünglich nach Lesbos, und nach der ältesten Sagenversion freite nicht der lydische Ankömmling Pelops die einheimische peloponnesische Königstochter Hippodameia, sondern der einheimische Herrscher von Argos, Pelops, raubte sich aus dem fernen Lesbos die Braut. Die freilich ziemlich jungen Münchener Scholien zum Orestes 990 nennen Oinomaos König von Lesbos. Auf Lesbos liegt Killa und das Heiligtum des Apollo Killaios, Stätten, die zur Erdichtung des Wagenlenkers des Pelops, Killos, Veranlassung gegeben haben, und deren Gründung dann umgekehrt die aus dem Theopompos erhaltene lokale Stiftungssage mit dem Tod dieses Killos in Verbindung bringt (schol. II. 4 38). Die Stätte, an welcher die eigentliche Katastrophe, der Tod des Myrtilos, haftet, das Vorgebirge Geraistos an der Südspitze von Euböia, liegt weit ab von Elis, auch dem Isthmos, der später das Endziel der Wettfahrt ist, nicht allzu nahe, aber für den, der auf geradem Wege von Argos nach Lesbos oder von Lesbos nach Argos gelangen will, ist es unvermeidlich. In Poesie und Kunst hat Pelops von Poseidon göttliche Rosse, die über das Meer laufen können (Cic. Tusc. II 27, 67), auch auf dem Kypseloskasten geflügelt dargestellt waren. Die wirklich alte gute Sage pflegt mit solchen wunderbaren Motiven äußerst ökonomisch zu verfahren; sie erdichtet sie nur dann, wenn sie wirklich nötig sind. Wenn daher die Rosse des Pelops, sei es vermöge der Beflügelung, sei es vermöge einer ihnen von Poseidon eigens verliehenen Wundergabe, über das Meer laufen können, so muß Pelops mit ihnen auch wirklich über das Meer gefahren sein, wie es ja auch die herrliche Vase von Arezzo (M. d. I. VIII taf. 3) darstellt, und auch, wie dort, mit Hippodameia. Man hat diese Abweichungen von der

noch von einer Feindschaft zwischen Atreus und Thyestes weiß, sondern nur von einer ruhigen Herrscherfolge, in welcher sich das Szepter, das einst Hermes dem Ahnherrn Pelops verliehen hat, friedlich vom Vater auf den Sohn, vom Bruder auf den Bruder vererbt, erscheint in der Mythengestaltung, die das attische Drama bereits zeitig übernimmt, das Geschlecht der Pelopiden als das fremde zugewanderte, das sich durch Verrat der Herrschaft bemächtigt hat und dessen Geschichte eine Reihe von Frevlern und eine Häufung von Gräueltaten aufzuweisen hat, wie sie sich sonst nur bei dem Labdakidenhause, dort aber schon in der ältesten Sagenform, finden. Mir scheint, dies ist Alles so ausgesprochen tendenziös gefärbt, daß es nicht zweifelhaft sein kann, welchem Stamm und welcher Zeit diese Umbildung angehöre. Die alten Sagen, wie sie die Tisameniden auf Lesbos von ihren Ahnherrn, die für sie — ob mit Recht oder Unrecht, das zu erörtern, muß mir hier ganz fern liegen — die alten Herren von Mykene und Sparta waren, erzählten, die Sagen, die in der Form, welche ihnen der ionische Heldensang gab, bald Gemeingut von ganz Hellas wurden, mußten dem dorischen Einwanderer, der auf denselben von Sage und Lied verherrlichten Stätten saß, ein Dorn im Auge sein. Die peloponnesischen Dorer sind es, in deren Sagen immer neue Schmach auf das Haus der Pelopiden gehäuft wird, während gleichzeitig die Mythen von Herakles in immer hellerem Lichte strahlen. Schon in den späteren Partien der Ilias macht sich dieser Einfluß, der hier offenbar von der dorischen Hexapolis ausgeht, geltend: lange vor Agamemnon hat schon Herakles Troia erobert; die stolze Herrin des goldreichen Mykene, die Schützerin der Atriden, Herakles hat sie verwundet; und so dichtet die Sage

---

späteren Vulgärsage längst erkannt, aber der Versuch sie dadurch zu erklären, daß Pelops mit der Hippodameia nach Lydien zurückgekehrt sei, steht auf derselben Stufe, wie der des Theopomp die lesbische Tradition durch die Fabel zu erklären, daß Killos auf der Reise von Lydien nach Argos umgekommen sei. Es versteht sich, was auch schon von Anderen gebührend hervorgehoben ist, daß es sich ursprünglich um einen Brautraub handelt, bei dem Myrtilos verräterischer Weise hilft, und daß die Umwandlung zu einem Wettrennen erst in Olympia entstanden ist.

fort und fort, bis es dahin kommt, daß selbst der tapferste der Neliden, der kühne Argonaut und starke Schützer von Theben Periklymenos, dem Herakles unterliegt und gar der alte Tyndareos seine Herrschaft nur der Großmut des Herakles verdankt. Den poetischen Niederschlag dieser Umbildung und Neubildung enthielten die genealogischen Epen des Hesiod; ob durch Vermittelung der schon erwähnten kleinasiatischen Dorer, wie Wilamowitz scharfsinnig vermutet, mag hier unentschieden bleiben. An Hesiod aber knüpft, bald zustimmend, bald abweichend, unmittelbar Stesichoros an, und in diesem höheren Sinne hat die — doch wohl peripatetische — Legende, die ihn einen Sohn des Hesiodos nennt, vollkommen Recht. Dem Hesiod entnimmt Stesichoros z. B. die Sage vom Fluch, den Aphrodite aus Zorn darüber, daß Tyndareos ihrer beim Opfer vergessen, auf seine drei Töchter legt, dem Fluch, in Folge dessen sie ihre Gatten verlassen und dem Verführer folgen; so geht Timandra von Echemos weg zu Phyleus — man beachte: von dem einheimischen arkadischen Herrscher, dem Feind der Herakliden, von dessen Hand Hyllos fällt (Paus. VIII 5. vgl. Apollod. III 10, 6), zu Phyleus dem Augeiassohn, dem Freund des Herakles, dem Liebling der olympischen Götter, wie Hesiod nachdrücklich hervorhebt, — und so bricht Klytaimnestra dem Agamemnon, Helena dem Menelaos die Treue (schol. Eur. Orest. 249 = Hesiod. fr. 112 Kink. Stesichoros fr. 35). Von Hesiod weicht Stesichoros ab z. B. im Kyknos (vgl. das Hypothesisfragment des stesichoreischen Kyknos in den Scholien zu Pind. Ol. X 19. Fr. 12 mit der erhaltenen Ἀσπίς); aber er unterläßt nicht ausdrücklich die Abweichung zu markieren, das schliesse ich aus den Worten der Hypothesis der hesiodeischen Ἀσπίς: ὡσαύτως δὲ καὶ Στῆσιχορός φησὶν Ἡσιόδου εἶναι τὸ ποίημα. Denn wo anders sollte sich diese Erwähnung haben finden können als im Kyknos, und wie anders ist sie zu erklären, als dadurch daß Stesichoros auf die abweichende Behandlung des Hesiod Bezug nahm und dieselbe kritisierte? Daß nun im Κατάλογος des Hesiod wie überhaupt die Geschichte des Atridengeschlechtes so auch die Ermordung des Aigisthos erzählt war, ist von vorne herein wahrscheinlich und wird durch

die Fragmente 108. 111. 118 bei Marckscheffel (112. 115. 116 Kinkel) bestätigt, Fragmente, die freilich zu dürftig sind, um über die Version ein Urteil zu gestatten. Doch scheint es immerhin bedeutsam, daß Aerope als Gemahlin des Atreus und ihr Sohn Pleisthenes in die Königsliste eingeschoben waren, — auch bei Stesichoros heißt Agamemnon *Πλεισθεΐδας*, — denn beide Personen werden immer genannt, wenn von den Gräueln des Pelopidenhauses die Rede ist; sie scheinen gleichzeitig mit der oben erwähnten dorischen Umgestaltung der Sage in die Genealogie dieses Geschlechtes eingefügt worden zu sein. Andererseits deutet die Erwähnung der Mutter des Pylades, der Anaxibia, als Schwester des Agamemnon und des Menelaos auf die Einführung des Freundschaftsverhältnisses von Orestes und Pylades hin, einen Punkt, in welchem Stesichoros, wenn die oben vorgetragene Vermutung richtig ist, von Hesiod abwich.

Wenn ich es nach dem Gesagten für sehr wahrscheinlich halten muß, daß gewisse allgemeine Züge der stesichoreischen Oresteia schon bei Hesiod sich fanden und daß Stesichoros auch in diesem Gedicht in eine bewusste Abhängigkeit von seinem Vorgänger trat, so fürchte ich nicht, andererseits dem Einwand zu begegnen, daß unter dieser Voraussetzung ja auch das Gedicht des Hesiodos es gewesen sein könnte, welches auf das attische Drama und die attischen Vasen sowie auf das melische Relief vorzugsweise bestimmend eingewirkt hätte; denn solche Züge, wie das Wiedersehen der Geschwister am Grabe, Züge, die für die poetische und künstlerische Tradition gerade vorzugsweise bestimmend geworden sind, kann man sich im Rahmen des genealogischen Epos nur schwer denken, sie weisen auf eine mächtig und eigenartig gestaltende Dichterindividualität hin und scheinen gerade für die Lyrik eines Stesichoros besonders passend.

Fragen wir nun, indem wir zum Schluß wieder zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung, den attischen Vasen, zurückkehren, in welcher Zeit der dort vorliegende bildliche Typus geschaffen worden ist, so läßt sich eine sichere Antwort darauf nicht geben. Konstatiert muß werden, daß auf schwarzfigurigen Vasen der Typus sich bis jetzt noch nicht gefunden hat; das kann Zufall

sein, allein, beachtet man die ächt dramatische, auf einen Moment der höchsten Krisis konzentrierte Komposition, so wird man der Ansicht einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit zuerkennen müssen, daß der Typus diesen Charakter nicht erst nachträglich bekommen, sondern von Anfang an gehabt hat, mit andern Worten, daß seine Schöpfung dem fünften Jahrhundert angehört und mit der Thätigkeit der polygotischen Schule in Verbindung gebracht werden darf.

---

# EXCURS I.

## DIE LAOKOONSAGE.

Der Mythos von dem Tode des Laokoon und seiner beiden Söhne, der heute, Dank der vatikanischen Gruppe, zu den populärsten Sagen gehört, scheint sich im Altertum keineswegs der gleichen Beliebtheit und Verbreitung erfreut zu haben; wie es keine bildliche Darstellung desselben giebt, die mit Sicherheit für älter zu halten wäre, als Vergil, so sind auch die Erwähnungen desselben in der Litteratur recht vereinzelt und dürftig. Es erscheint, namentlich einigen neueren Besprechungen gegenüber, nicht überflüssig, das Wenige, was sich über die Entwicklungsgeschichte des Mythos erkennen läßt, hier in Kürze zusammenzustellen.

Die älteste Erwähnung des Mythos in der Litteratur ist die bei Arktinos; in der Inhaltsangabe des Proklos heißt es: *τραπέντες δὲ εἰς εὐφροσύνην εὐαχούνται ὡς ἀπηλλαγμένοι τοῦ πολέμου· ἐν αὐτῷ δὲ ταύτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τὸν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἑτερον τῶν παιδῶν διαφθείρουσιν· ἐπὶ δὲ τῷ τέρατι δυσφορήσαντες οἱ περὶ τὸν Αἰνείαν ὑπεξῆλθον εἰς τὴν Ἰδην<sup>1)</sup>*. Charakteristisch ist an dieser Fassung vor Allem die

<sup>1)</sup> Dafs Tzetzes zu Lykophron 344 und Posthom. 714 den Proklos ausschreibt, also als selbständiger Zeuge nicht in Betracht kommt, würde ich nicht erinnern, wenn nicht Welcker, Griech. Trag. S. 155 und Stark, Arch. Zeit. 1879 S. 169 auf diese Stellen Gewicht zu legen schienen; von „Eudokia“ p. 31 ganz zu geschweigen.

Verbindung von Laokoons Tod mit dem Auszug des Aineias, und diese Verbindung war auch augenscheinlich für die Form der Sage bestimmend; denn das *τέρας* symbolisiert das Schicksal Troias und des Geschlechtes des Tros; wie Laokoon und sein einer Sohn untergeht, so auch Troia und das Geschlecht des Priamos, d. h. der auf Ilos, den ältesten Sohn des Tros, zurückgehende Zweig; aber wie der jüngere Laokoonsohn gerettet wird, so zieht, durch das *τέρας* gewarnt, Aineias und sein Geschlecht, d. h. der auf Assarakos, den jüngeren Sohn des Tros, zurückgehende Zweig, aus der Stadt aus und wird gerettet. Entsprechend der Zahl der Opfer werden zwei Schlangen eingeführt. Ob und in welcher Weise Arktinos den geretteten Laokoontiden verwante, ob er ihn mit Aineias ausziehen oder in der Nyktomachie umkommen liefs, entzieht sich unserer Kenntnis, und ist auch im Grunde ziemlich gleichgültig. Das Wesentliche ist, dafs die ganze Episode nur um des Aineias Willen eingefügt gewesen zu sein scheint, es ist deshalb weder notwendig noch nach der Verfahrungsweise des Epos wahrscheinlich, dafs der Untergang des Laokoon durch eine von ihm begangene Schuld noch besonders motiviert war.

Nach langem Zwischenraum finden wir die Sage dann wieder bei Bakchylides; wir lesen darüber in den vortrefflichen Vergil-scholien des Fuldensis zur Aen. II 201: *Sane Bacchylides de Laocoonte et uxore eius vel de serpentibus a Calydnis insulis venientibus atque in homines conversis dicit*, Worte, die, so kaum verständlich, erst im Verlauf der Untersuchung Licht erhalten werden.

Wir gehen deshalb gleich zum Laokoon des Sophokles über, einem Stück, von dem kürzlich vermutet worden ist, dafs es „das Dramatische des Stoffes aus der epischen Erzählung poetisch einheitlicher und abgeschlossener herausgehoben und den bildenden Künstlern gewissermassen vorgebildet, dazu die Sage ethisch tiefer begründet haben möge“, während von anderer Seite versichert wird, „dafs eben durch den Laokoon des Sophokles alle Kunstdarstellungen der Sage inspiriert worden seien“. Darnach könnte es scheinen, als ob wir über den Inhalt dieser Tra-



gödie sehr genau unterrichtet wären; dies ist indessen keineswegs der Fall. Die verbreitete Vorstellung von dem Inhalt des sophokleischen Laokoon beruht vielmehr einzig auf der zuerst von Heyne ausgesprochenen und von Welcker acceptierten Annahme, daß uns Hygin fab. 135 die Hypothesis dieser Tragödie überliefere. „Daß Hygin den Inhalt der sophokleischen Tragödie wiedergebe“, sagt Overbeck Plastik II<sup>2</sup> S. 237, „ist noch nicht bestritten worden, geschweige denn widerlegt“. Ja, aber auch noch nie bewiesen; denn wenn auch ein Teil der Hyginschen Fabeln teils eigentliche *ἱστορίαι*, teils aus solchen abgeleitet sind, so gilt dies doch keineswegs von allen und muß in jedem einzelnen Fall besonders bewiesen werden. Hygins Erzählung<sup>2)</sup> lautet: *Laocoon Cappyos<sup>3)</sup> filius Anchisae frater Apollinis sacerdos contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, sorte ductus ut sacrum faceret Neptuno ad litus, Apollo occasione data a Tenedo per fluctus maris dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbraeum necarent; quibus Laocoon cum auxilium ferre vellet, ipsum quoque nexum necaverunt. quod Phryges idcirco factum putarunt, quod Laocoon hastam in equum Troianum miserit.* Die letzten beiden Sätze stimmen nach Inhalt und Fassung in auffälliger Weise mit Vergil Aen. II 216 überein:

<sup>2)</sup> Sehr merkwürdig ist die Stelle, die Hygin der Laokoonfabel gegeben hat; sie steht nicht etwa mit den übrigen troischen Sagen zusammen, sondern hinter den Abenteuern des Dionysos und vor der Geschichte des Polyeidios. Für letztere Zusammenstellung war vielleicht der Umstand maßgebend, daß in beiden Erzählungen zwei Schlangen die Hauptrolle spielen, und zwar — wenn wir annehmen dürfen, daß die Laokoonfabel in dem ursprünglichen Werk ausführlicher erzählt war — beide Male eine männliche und eine weibliche Schlange.

<sup>3)</sup> *Acoetis* Micyllus; dieser Name ist aus der vorhergehenden Fabel 133 (Tyrheni), wo der Steuermann so heißt, hier aus Versehen wiederholt; man hätte also an sich völlige Freiheit, jeden anderen Namen einzusetzen; aber die Worte *Anchisae pater* zwingen mit unabweisbarer Notwendigkeit, nach Munckers Vorgang *Cappyos* zu schreiben.

*post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem  
corripiunt spirisque ligant ingentibus,*

und mit 229

*scelus expendisse merentem  
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur  
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.*

Auf letztere Übereinstimmung hat auch schon M. Schmidt hingewiesen; aber auch schon vorher stimmt, wie derselbe Herausgeber bemerkt, der Satz *sorte ductus* — *Neptuno ad litus* fast wörtlich mit Vergil überein, er ist einfach Paraphrase von 201:

*Laocoon ductus Neptuno sorte sacerdos,*

und ebenso wird man die Worte *a Tenedo per fluctus maris*, gleichfalls nach Schmidts Vorgang, auf 203:

*ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta*

zurückzuführen haben. Ob diese Zusätze aus Vergil von Hygin selbst oder einem späteren Interpolator herrühren, der das Fabelbuch mit dem Hauptgedicht der Schullektüre gerade so in Einklang setzen wollte, wie die griechischen Schulmeister ihre mythologischen Handbücher mit Homer, ist für die hier behandelte Frage zunächst gleichgültig. Letzteres für das richtige zu halten, veranlaßt mich nicht sowohl die vielleicht nur subjektive Überzeugung<sup>4)</sup>, daß in dem ursprünglichen Werk des Hygin auf die römische Litteratur überhaupt fast keine Rücksicht genommen ward, als die sprachlich wie sachlich gleich anstößige Verbindung der Worte *Laocoon* — *occasione data*; sprachlich, denn selbst durch Schmidts Vorschlag, *essetque* vor *ductus* einzusetzen, wird nur ein sehr holpriger Satz und eine sehr ungelenke Ausdruckweise hergestellt; sachlich, denn es ist absolut unerfindlich, warum der Moment, wo Laokoon am Meere dem Poseidon opfert, eine besonders passende Gelegenheit für Apollo sein soll, die Strafe an ihm zu vollziehen. Vielmehr steht *occasione data*

<sup>4)</sup> S. Eratosthenes p. 15. 232.

hier wie öfter, um anzudeuten, daß der Autor auf die ausführliche Darlegung der näheren Umstände verzichtet<sup>5)</sup>. Hygin kann also das Opfer nicht erwähnt haben.

Es ist klar, daß, um die ursprüngliche griechische Sagenform zu erhalten, zunächst diese sämtlichen Zusätze aus Vergil auszuschneiden sind. Dann lautet die Fabel folgendermaßen: *Laocoon Capys filius Anchisae frater Apollinis sacerdos contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, Apollo occasione data dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbraeum necarent.* Der Schluss ist offenbar durch die Interpolation verdrängt; es kann diesem Umstand zugeschrieben werden, daß von einem Zusammenhang mit dem Auszug des Aeneias nicht die Rede ist, aber andererseits muß darauf hingewiesen werden, daß nach dieser Fassung ein solcher Zusammenhang auch nicht notwendig war, ja daß es gar nicht gesagt ist, ob die Katastrophe gerade mit dem Untergang Iliens zusammentrifft; sie kann lange vorher, vielleicht überhaupt vor die Ankunft der Griechen, gefallen sein. Das Charakteristische dieser Version ist, daß Laokoon eine Schuld auf sich geladen hat und für sie büßt; Apollo hat dem Laokoon verboten, sich zu vermählen — ein aus der Laiossage bekanntes Motiv; — da er dies Verbot übertritt, rächt Apollo den Ungehorsam an der Frucht dieses Ehebündnisses, und darum müssen nach dieser Version beide Söhne, nicht einer, wie bei Arktinos, sterben; aber auch, wenigstens nach der Absicht des Gottes, nur die Söhne. Es wäre zwar möglich, daß auch in dieser Version der Vater umkam, sei es, daß er, wie bei Vergil, den Knaben Hilfe bringen wollte und dabei selbst von den Schlangen umstrickt wurde, sei es, daß er sich aus Verzweiflung über den Tod seiner Söhne selbst den Tod gab; aber Nichts berechtigt uns, diese Möglichkeit als sichere Thatsache hinzustellen, zumal auch Quintus Smyrnaeus den Laokoon seine Söhne überleben läßt — gewiß nach älterer poetischer Tradition.

Dieselbe oder eine sehr ähnliche Sagenform, wie wir sie

<sup>5)</sup> Hygin schreibt auch so *occasione nacta*, s. Muncker zu Fab. I Anm. e.

hier bei Hygin kennen lernen, muß nun auch Bakchylides befolgt haben; das zeigen die bereits oben citierten Worte der Vergilscholien: *sane Bacchilides de Laocoonte et uxore eius... dicit*; da nun Bakchylides in den mythologischen Handbüchern<sup>6)</sup> notorisch benutzt ist, so hat er mindestens den gleichen Anspruch, für den Urheber der von Hygin berichteten Erzählung zu gelten, wie Sophokles.

Unter diesen Umständen empfiehlt es sich, nicht von der Erzählung Hygins, sondern von solchen Zeugnissen, die ausdrücklich auf das sophokleische Stück Bezug nehmen, auszugehen.

Hier gebührt der erste Platz der Stelle des Dionysios Arch. I 48: *Σοφοκλῆς μὲν ὁ τραγωδοποιὸς ἐν Λαοκώωντι δράματι μελλούσης ἀλλοσεσθαι τῆς πόλεως πεποίηκε τὸν Αἰνείαν ἀνασκευαζόμενον εἰς τὴν Ἰδην, κελυσθέντα ὑπὸ τοῦ πατρὸς Ἀγχίσου κατὰ τὴν μνήμην, ὃν Ἀφροδίτη ἐπέσκηψε, καὶ ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων τὸν μέλλοντα ὄλεθρον τῆς πόλεως συντεμμηράμενον*; worauf dann ein Stück der Boten-erzählung, das von dem Auszug des Aineias handelt, ausgeschrieben wird. Wie im Epos also ist die Katastrophe des Laokoon ein Wahrzeichen für Aineias, nur dafs bei Sophokles nicht ein, sondern beide Söhne umkommen; aber freilich, wenn man die Worte des Dionysios genau nimmt, nur die Söhne und nicht der Vater. Nichts aber berechtigt uns, mit Welcker dem Dionysios eine Ungenauigkeit des Ausdrucks zuzutrauen, zumal wir dieselbe Version schon zweimal gefunden haben und noch öfter finden werden.

Weiter hilft uns die Notiz der Fuldaer Vergilscholien zur Aen. II 204, dafs in dem Stück die Namen der Schlangen erwähnt waren: *horum sane draconum nomina Sophocles in Laocoonte dicit*. Dieselben Scholien bemerken zu II 211: *hos dracones Lysimachus † curifin et periboeam dicit*. Es ist augenscheinlich, dafs wir hier ein und dieselbe Notiz vor uns haben; dafs also Lysimachos d. i. der bekannte Verfasser der *Nόστωι*<sup>7)</sup>

<sup>6)</sup> Apollod. bibl. II 5, 5, 2 = Bakchyl. fr. 60 (schol. Od. φ 295).

<sup>7)</sup> Vgl. unten den Excurs Lesches und Arktinos.

hier die sophokleischen Namen giebt, und dafs auch die erste Notiz über Sophokles, wahrscheinlich auch die über Bakchylides und die über den sonst unbekanntem Tessandros (schol. Aen. II 211) auf Lysimachos zurückgeht, der in seinem Werke die verschiedenen Sagenformen nebeneinander gestellt hatte. Die in den Vergilscholien verderbten Namen hat Madvig zweifellos richtig zu Porkes und Chariboia hergestellt. So lauten dieselben in den alten Lykophronscholien zu V. 347: *Πόρκης καὶ Χαρίβοια ὀνόματα· οἱ πλεῖσταντες ἐκ τῶν Καλυδονῶν νήσων ἦλθον εἰς Τροίαν καὶ δῖσφθειραν τοὺς παῖδας Λαοκόωντος ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος νεφῶ. ὁ δὲ Λαοκόων υἱὸς ἦν Ἀντήνορος. τοῦτο δὲ γέγονε σημεῖον τῆς Ἰλίου ἀλώσεως.* Derselbe Lysimachos, den wir in den Vergilscholien citiert finden, ist wahrscheinlich auch in den Lykophronscholien, freilich ohne Nennung des Namens, benutzt, und so liegt es nahe, die angeführte Stelle direkt auf die *Nόστοι* dieses Schriftstellers zurückzuführen; indirekt ist aber unbedingt Sophokles die Quelle; auf ihn dürfen wir nicht nur die Namen, sondern auch die übrigen hier berichteten Züge um so unbedenklicher zurückführen, als zwei derselben auch durch Dionysios von Halikarnass bezeugt sind; einmal, dafs die Katastrophe ein Zeichen für den nahen Untergang Troias ist, dann weiter, dafs nur die Söhne sterben. Denn es wäre bare Willkür, annehmen zu wollen, dafs sowohl Dionysios als Lysimachos oder der Lykophronscholiast aus Ungenauigkeit den Tod des Vaters übergangen hätten. Auch Lykophron selbst sagt V. 347:

*καὶ παιδοβρωῶτος Πορκῆος νήσουσ διπλάσ*

offenbar gleichfalls nach Sophokles. Ich kann mich nicht enthalten, hier gleich die unabweisbare Schlussfolgerung zu ziehen, dafs die vatikanische Gruppe mit dem sophokleischen Stück in keinem Falle etwas zu thun haben kann<sup>8)</sup>.

Wie aber kam Sophokles dazu, den Schlangen Namen zu

<sup>8)</sup> Was Lessing Laokoon S. 53 als allgemein griechische Anschauung annahm, ist also vielmehr die Version des Sophokles, vielleicht auch die des Bakchylides.

geben? Die von C. Keil Anal. epigr. p. 191 Anm. angeführten Analogieen, der Drache *Λάδων* oder der *Πύθων*, treffen nicht zu, da es sich nicht um bekannte Tiere, die als Wächter bestellt sind, sondern um plötzlich erscheinende Ungeheuer handelt, die im Drama nur von dem Boten erwähnt werden konnten; woher aber konnte dieser ihre Namen kennen? und wie seltsam, daß der eine Name männlich, der andere weiblich ist! es handelt sich also um ein Schlangenpaar. Und nun lese man noch einmal das Lykophronscholion: Niemand würde aus diesen Worten allein erraten, daß von Schlangen die Rede ist; ja der Ausdruck *πλευσίοντες* ist, von Schlangen gebraucht, kaum erträglich. Aus diesen Schwierigkeiten giebt es, soviel ich sehe, nur einen Ausweg; man wird sich zu der Annahme entschließen müssen, daß Porkes und Chariboia bei Sophokles Personen waren, die von den kalydnischen Inseln herüberkommen, sich aber plötzlich in Schlangen verwandeln; von einer Verwandlung, nur freilich umgekehrt der Schlangen in Menschen, wußte auch Bakchylides, wenn dem lakonischen Ausdruck der Vergilscholien zu trauen ist. Einmal aufmerksam gemacht wird man auch den auffallenden Zug der Vergilschen Schilderung, daß die Schlangen als Schlangen über das Meer schwimmen, bemerken, ein Motiv, für das man in der griechischen Mythologie schwerlich ein Analogon finden wird. Das *κῆτος* schwimmt über das Meer, der *ὄφις* haust in den dunklen Winkeln der Tempel oder in Höhlen oder unter der Erde. Diese Anschauung verbietet uns, das Vergilsche Motiv, daß die Schlangen über das Meer herbeischwimmen, auch schon für Arktinos vorauszusetzen, zumal auch Proklos kein Wort davon sagt. Wenn Sophokles im Gegensatz zu Arktinos die Schlangen oder vielmehr die Menschen, aus denen später Schlangen werden, von den kalydnischen Inseln herkommen läßt, so liegt hier, mag nun Sophokles das Motiv erfunden oder, wie wir nach dem Vergilscholion fast notwendig anzunehmen gezwungen sind, von Bakchylides übernommen haben, eine Weiterbildung vor; sie kommen von derselben Stelle, wo die Achaiierflotte verborgen liegt und von wo sich das Verderben über ganz Ilion nahen wird. Noch einen weiteren Anhalt bietet uns das Scholion zu Lykophron

durch die Angabe, daß der Ort der Katastrophe das Heiligtum des thymbräischen Apollo war; daß dieselbe bei Gelegenheit eines Opfers eintrat, wird nicht gesagt, ist aber in hohem Grade wahrscheinlich. Es ist unabweislich, damit in Verbindung zu bringen, daß sowohl bei Hygin als bei Servius Laokoon Priester des Apollo ist, und daß bei ersterem auch der eine Sohn nach dem Gotte Thymbraeus heißt. Und wenn nun weiter Hygin erzählt, daß der Gott den Ungehorsam des Vaters durch den Tod der beiden Söhne, der Sprößlinge aus dem verbotenen Ehebündnis, straft, so liegt es nahe genug, dasselbe oder ein ähnliches Motiv für Sophokles vorauszusetzen, bei dem ja gerade wie bei Hygin beide Söhne, aber auch nur diese ohne den Vater umkommen; und dies um so mehr, da im Drama, wie namentlich Welcker mit Recht gefordert hat, die Katastrophe durch eine Schuld des Laokoon motiviert sein muß. Und so befinden wir uns von neuem der Frage gegenüber, ob nicht doch in jener Hyginschen Fabel, natürlich in der reinen und unverfälschten Gestalt, wie ich sie oben abgedruckt habe, wenigstens der Anfang einer Hypothese von Sophokles Laokoon erhalten sei. Diese Frage zu verneinen, veranlaßt mich eine doppelte Erwägung. Erstens paßt zu der Katastrophe im thymbräischen Heiligtum noch weit besser, als die von Hygin überlieferte, diejenige Version von Laokoons Schuld, die in den Vergilscholien (Aen. II 201) erzählt wird: *hic (Laocoon) piaculum commiserat ante simulacrum numinis (Thymbraei Apollinis) cum Antiopa sua uxore coeundo*; denn bekanntlich ist es ein sehr beliebtes tragisches Motiv, daß die Strafe an demselben Orte erfolgt, an dem die Schuld begangen ist, hier also im thymbräischen Heiligtum. Nimmt man aber diesen Zug, wie man konsequenter Weise muß, für Sophokles in Anspruch, so kann man andererseits Hygins Erzählung nicht mehr auf Sophokles zurückführen. Denn anzunehmen, daß mit Rücksicht auf den Zweck der *fabulae* als Schulbuch das anstößige Motiv entfernt worden sei, geht aus dem Grunde schwerlich an, weil in anderen *fabulae* Dinge enthalten sind, die sich nach unseren Begriffen noch viel weniger zur Schullektüre eignen. Zweitens aber kann die Fabel auch deshalb nicht auf Sophokles zurückgehen, weil

bei diesem Laokoon Sohn des Antenor war, wie das nach unserer Annahme unmittelbar auf Lysimachos mittelbar auf Sophokles zurückgehende Lykophronscholion lehrt. Nun ist ja freilich bei Hygin der ächte Vatername durch einen falschen verdrängt und *Capyos* nur erst durch Koniektur eingesetzt worden. Allein die Worte *Anchisae frater*, auf denen letztere beruht, machen die Ergänzung *Antenoris* zu einer reinen Unmöglichkeit. Den uralten Anchises zum Sohne des Antenor zu machen, hätte sich selbst der ungenierteste Genealog nicht herausgenommen. Erinnert man sich nun, daß die Geschichte bei Hygin von den übrigen troischen Fabeln getrennt steht, daß in ihrer ursprünglichen Fassung gar kein Hinweis auf irgend welchen Zusammenhang mit Iions Fall sich findet, sondern einfach Laokoons Schuld und Strafe erzählt wird, so wird man ein gleiches auch für die poetische Quelle voraussetzen, mag dies nun Bakchylides sein, für welchen alle unsere Voraussetzungen sehr gut zutreffen würden, oder ein anderer.

Doch kehren wir zu Sophokles zurück; daß bei ihm Laokoon ein Sohn des Antenor war, giebt mancherlei zu denken. Zunächst wird man es recht passend finden, daß auf diese Weise der Apollo-Priester Laokoon der Sohn der Athena-Priesterin Theano ist. Und wenn man weiter erwägt, daß unter den zahlreichen Antenoriden der Ilias sich die Namen Koon und Laodokos finden, so liegt die Vermutung nahe, daß aus diesen beiden oder auch nur aus dem ersten die jüngere Sage oder das spätere Lied sich den Laokoon gebildet und daß somit Sophokles seine Genealogie von Arktinos übernommen habe. Allein Sophokles hatte ja auch ein besonderes Stück *Ἀντηνοκίδα* geschrieben, welches gerade wie der Laokoon unmittelbar vor und während der Eroberung Troia's spielte, in welchem die Antenoriden auszogen, wie Aineiias im Laokoon; und man beachte, daß in der Aufzählung der sophokleischen Stücke aus dem troischen Sagenkreis, die in der *ὑπόθεσις* zum Aias erhalten ist, wohl die *Ἀντηνοκίδα*, nicht aber der Laokoon genannt wird. Ich muß mich mit diesen Andeutungen begnügen; denn zu einer Entscheidung der sich nach allem diesem unwillkürlich aufdrängenden Frage, ob nicht *Ἀντηνοκί-*



*δα* und *Λαοκόων* verschiedene Titel für dasselbe Stück seien, reicht unser Material nicht aus, und die Strabostelle XIII p. 608 würde, wenn sie sich wirklich auf die Antenoriden bezieht, der Annahme der Identität nicht günstig sein.

So wenig sich also im Einzelnen über den Gang des sophokleischen Stückes erkennen läßt, so ist doch die Stelle, die es in der Entwicklungsgeschichte der Sage einnimmt, klar bezeichnet: es vereinigt die Version des Arktinos mit der des Bakchylides; vom ersteren entlehnt Sophokles den Zusammenhang des *τέρας* mit dem Auszug des Aineias, vom letzterem die Schuld des Laokoon und den Tod der beiden Söhne.

Auf den attischen Tragiker folgt sofort der römische Epiker. Vergil war durch die ganze Tendenz seiner Dichtung zu weitgreifenden Umgestaltungen der Laokoonepisode genötigt. Indem er einerseits ängstlich bemüht ist, auch jeden Schein der Feigheit von seinem Helden fern zu halten, und es andererseits nach der ganzen Anlage des Gedichtes unumgänglich ist, daß Aineias als Augenzeuge die Eroberung Iliions erzählt, verlegt er den Auszug desselben, den sämtliche alten und ursprünglichen Berichte vor die eigentliche Eroberung, in die Zeit zwischen die Einführung des hölzernen Pferdes und das Feuer-signal des Sinon, setzen, ans Ende derselben und läßt Aineias an der Nyktomachie tatkräftigen Anteil nehmen. Dadurch verliert aber die Laokoonepisode ihren Charakter als Warnungszeichen für Aineias, den sie bei Arktinos und Sophokles hat. Und da das Schicksal des Laokoon an sich, seine Schuld und seine Strafe, wie sie Bakchylides und Sophokles erzählen, für die Schilderung des Vergil völlig ohne Belang ist, weil sie außer jeder Beziehung zu Iliions Untergang steht, so hätte man erwarten sollen, daß Vergil die ganze Episode einfach fallen liesse. Er hat dies nicht gethan. Die Katastrophe, deren Schilderung ja für die Eigenart des Vergilschen Talentes ganz besonders verlockend sein mußte, behielt er bei, aber die Motivierung derselben, wie sie die griechischen Lyriker und Tragiker geschaffen hatten, lies er fallen, und setzte eine andere, frei erfundene an deren Stelle. In der Odyssee singt Demodokos § 507 f.,

dafs hinsichtlich des hölzernen Pferdes die Meinung der Troer dreifach geteilt war:

ἢ δὲ διαπλῆξαι κόϊλον δόρυ νηλέϊ χαλκῷ,  
ἢ κατὰ πειράων βαλῆειν ἐρύσαντας ἐπ' ἄρκης,  
ἢ εἰάν μὲγ' ἄγαλμα θεῶν θελκτήριον εἶναι.

Arktinos wich nur in dem ersten Vorschlag ab; Proklos sagt: καὶ τοῖς μὲν δοκεῖ κατακρημνίσαι αὐτόν, τοῖς δὲ καταφλέγειν, οἱ δὲ ἰερόν αὐτὸν ἔρασαν δεῖν τῇ Ἀθηνᾷ ἀνατεθῆναι. Beide Versionen combinirt Vergil, so dafs bei ihm im Ganzen vier Vorschläge gemacht werden, und zwar der unbesonnene *duci intra muros . . . et arce locari* durch Thymoetes, die drei übrigen durch Capys und seine Sinnesgenossen:

*aut pelago Danaum insidias suspectaque dona  
praecipitare iubent subiectisque urere flammis  
aut terebrare cavas uteri et temptare latebras.*

Aber Vergil geht noch einen Schritt weiter und läfst das an dritter Stelle vorgeschlagene Experiment auch wirklich durch Laokoon ausführen. Indem nun diese That aufgefaßt und dargestellt wird als eine Entweihung des von Pallas selbst ersonnenen und ihr geweihten Pferdes, also als ein Verbrechen, gewinnt Vergil eine Motivierung für die über Laokoon hereinbrechende Katastrophe; und in äusserst geschickter Weise wird diese Katastrophe wieder benützt, um die endgültige Entschliessung der Troianer über das hölzerne Pferd herbeizuführen und zu bestimmen; sie wird von den Troianern aufgefaßt als eine göttliche Beglaubigung für die Heiligkeit des Pferdes.

Um dies zu erreichen, ist jedoch Vergil genötigt, in seiner Dichtung mit der Laokoonsage noch einige weitere Änderungen vorzunehmen. Zunächst kann es bei ihm nicht mehr Apollo sein, der die Schlangen sendet, denn weder ist dieser bei Vergil durch Laokoon beleidigt, noch will es sich für den energischsten göttlichen Schützer Troias ziemen, wenn auch nur indirekt durch Erweckung einer falschen Vorstellung, zur Aufnahme des hölzernen Pferdes innerhalb der Mauern und somit zum Fall von Ilion

beizutragen. Vielmehr sendet Athena, die das Rofs ersonnen hat, der es geweiht ist und die sich also durch Laokoons Lanzentofs beleidigt fühlt, die Schlangen. Das dies die Meinung Vergils ist, zeigen V. 225—227, wo die Schlangen sich unter dem Schild des Athenabildes bergen zur Genüge, und Quintus Smyrnaeus XII 448 hat dies vollkommen richtig erkannt, wenn er auch hier, wie stets, seine Schilderung zum Ungeheuerlichen steigert.

Auch der Zeitpunkt der Katastrophe muß etwas verschoben werden. Nicht als das hölzerne Pferd bereits in die Stadt eingeführt worden ist, wie im Epos und doch wohl auch bei Sophokles, sondern schon vorher müssen die Schlangen erscheinen, da ja eben durch Laokoons Tod die Entscheidung der Troer hinsichtlich des Pferdes wesentlich mitbestimmt werden soll. Auch der Ort der Katastrophe wird dadurch ein anderer, sie spielt nicht in der Stadt, sondern vor den Mauern in Gegenwart der das hölzerne Pferd umdrängenden Troianer, also an der Stätte, wo das Griechenlager stand, am Gestade des Meeres. Und zu dieser Verlegung konnte sich Vergil um so leichter entschließen, als sich mit ihr das sophokleische Motiv, das die Schlangen von Tenedos her über das Meer kommen, leichter in Einklang bringen liefs, wobei freilich an Stelle des später in Schlangen verwandelten Menschenpares von vornherein ein Schlangenpaar gesetzt wird. Nun erfolgte, wie wir sahen, die Katastrophe bei Sophokles im Tempel des thymbräischen Apollo und zwar wahrscheinlich bei einem Opfer. Wollte Vergil auf letzteres äußerst wirksame Motiv nicht verzichten, so mußte er, da ein Opfer am Meeresstrand doch schwerlich dem thymbräischen Apollo gelten konnte, zu noch weiteren Änderungen sich entschließen; das Opfer am Strande wird dem Poseidon dargebracht, und Laokoon wird aus einem Apollopriester zu einem Priester des Poseidon.

In der ganzen Tendenz der Vergil'schen Sagenbehandlung liegt es, das wieder, wie einst bei Arktinos, Laokoon selbst seinen Frevel gegen Athena durch den eigenen Tod büßen muß; aber sein Tod würde auch an sich genügen, und es ist wohl kein Zweifel, das Vergil, wenn er die Episode frei erfunden hätte,

niemals darauf verfallen wäre, auch die beiden Söhne mit umkommen zu lassen. Da aber Vergil nicht frei erfindet, sondern aus der poetischen Tradition schöpft, nach welcher in ihrer letzten auf Sophokles zurückgehenden Gestaltung beide Söhne umkommen, so behält er diesen Zug bei, zumal er ihm Gelegenheit zu einer prächtigen Schilderung bietet. Ihn aufzugeben, hatte er ja auch keine direkte Veranlassung; noch weniger aber konnte er sich versucht fühlen, auf die älteste epische Version zurückzugreifen, nach welcher der eine Sohn gerettet wird.

Der hier gemachte Versuch die Abweichungen Vergils von den griechischen Versionen der Laokoonsage, und speziell der sophokleischen, einfach aus der Tendenz des Dichters und dem Zusammenhang der Ereignisse im zweiten Buch der Aeneis zu erklären, wird gewiß Manchem bedenklich erscheinen. Namentlich wird man einwenden, daß einige von den Zügen, die ich eben als Neuerung des Vergil bezeichnet und zu erklären gesucht habe, sich schon bei Euphorion fanden; daß also vielmehr diesem ein sehr wesentlicher Einfluß auf die Entwicklung der Laokoonsage zuzuschreiben sei und daß namentlich Vergil in sehr wesentlichen Punkten sich dem Euphorion angeschlossen habe. Dies ist in der That die heute wohl von den Meisten vertretene Ansicht, die einerseits in der bekannten Verehrung Vergils und seiner Zeitgenossen für Euphorion, anderseits in der häufigen Erwähnung des Euphorion bei Servius scheinbar eine nicht geringe Stütze hat. Die eigentliche Grundlage für die ganze Hypothese bilden die Worte des Servius zu Vergils Aen. II 201: *Ut Euphorion dicit, post adventum Graecorum sacerdos Neptuni lapidibus occisus est, quia non sacrificiis eorum vetavit adventum; postea abscedentibus Graecis cum vellent sacrificare Neptuno, Laocoon Thymbraei Apollinis sacerdos sorte ductus est, ut solet fieri, cum deest sacerdos certus. hic piaculum commiserat ante simulacrum numinis cum Antiopa sua uxore coeundo, et ob hoc immissis draconibus cum suis filiis interemptus est. historia quidem hoc habet, sed poeta interpretatur ad Troianorum excusationem, qui hoc ignorantes decepti sunt. alii dicunt quod post contemptum semel a Laomedonte Neptunum*

*certus eius sacerdos apud Troiam (l. Troianos) non fuit; unde putatur Neptunus etiam inimicus fuisse Troianis et, quod illi meruerint, in sacerdote monstrare.*

Schon Heyne (V. Excurs zu Verg. Aen. II p. 333) und nach ihm Meineke Anal. Al. p. 153 sehen in dem ersten Teil dieses Scholions bis zu den Worten *interemptus est* die Erzählung des Euphorion wiedergegeben. Wenn das richtig wäre, so hätte sich also Euphorion zwar wesentlich an Sophokles angeschlossen, aber im Einzelnen schon selbständig geneuert; vor Allem wären schon bei ihm der Vater und beide Söhne umgekommen und auch bei ihm schon wäre die Katastrophe bei einem dem Poseidon dargebrachten Opfer erfolgt; letztere Änderung wäre indessen etwas auffallend gewesen; denn da bei ihm Laokoon durch Entweihung des thymbräischen Heiligtums schuldig wird, hätte man erwarten sollen, daß er auch das Motiv, die Katastrophe an dem Orte des Frevels, also im thymbräischen Heiligtum, erfolgen zu lassen, beibehalten hätte. Denn für ihn lag kein Grund vor, hierin von der poetischen Tradition abzuweichen, während ein solcher für Vergil oben nachgewiesen ist. Es wäre ferner unter der Voraussetzung, daß Heyne und Meineke Recht haben, in der That der Schluss nicht abzuweisen, daß Vergil den Euphorion benutzt hätte; namentlich, daß Laokoon Poseidonpriester war, würde Vergil von Euphorion entnommen haben. Allein gerade hier ist, wie ich glaube, der Punkt, wo die Kritik einzusetzen hat. Euphorion hätte also, so ist die verbreitete Ansicht, erzählt, da kein Poseidonpriester vorhanden gewesen, habe man den Apollonpriester Laokoon durchs Los zur Vollziehung des Opfers für Poseidon bestimmt: *cum vellent sacrificare Neptuno, Laocoon Thymbraei Apollinis sacerdos sorte ductus est*, sagt Servius und fast mit denselben Worten lesen wir bei Vergil Aen. II 201 *Laocoon ductus Neptuno sorte sacerdos*; aber mit keiner Silbe deutet Vergil an, daß Laokoon eigentlich Apollonpriester sei, und aus den Worten *sorte ductus* allein würde Niemand etwas Anderes entnehmen, als daß Laokoon ein durchs Los zu besetzendes Priestertum bekleidet hätte; denn daß er das Amt nur zur Aushilfe versieht,

würde gewiß Niemand erraten; und so hat auch Petron die Sachlage aufgefaßt, wenn er 89 V. 18 an Stelle der Vergilschen Worte sagt:

*namque Neptuno sacer  
crinem solutus omne Laocoon replet  
clamore vulgus.*

Ich meine es ist augenscheinlich, daß nur Jemand, der schon von anderswoher wußte, daß Laokoon eigentlich Apollopriester war, die Worte *sorte ductus* anders fassen konnte; daß aber Vergil, wenn er die Sache so hätte darstellen wollen, wie es Euphorion wirklich oder vermeintlich that, sich deutlicher und unzweideutiger ausgedrückt haben würde, ist nicht minder klar. Ich meine, hiermit ist uns der Schlüssel zur richtigen Auffassung des Serviuscholions gegeben. Die Kommentatoren nahmen Anstofs daran, daß bei Vergil Laokoon Priester des Poseidon ist, während er in den mythologischen Handbüchern, die von Arktinos oder Bakchylides oder Sophokles abhingen, Priester des Apollon genannt wurde. Die einfachste Lösung für dies Problem, daß Vergil hier frei geändert habe, wird man bei einem Kommentator der Kaiserzeit von vornherein nicht erwarten dürfen; die Lösungen mußten durch Citate oder wenigstens durch Anlehnung an mythologische Handbücher begründet werden. Zwei solche *λύσεις* hat uns Servius in der oben ausgeschriebenen Stelle erhalten. Die erste beginnt mit *ut Euphorion* und schließt mit *deest sacerdos certus*; da nun Niemand glauben wird, daß im Euphorion sich die *λύσεις* zu *ἀπορίας* fertig vorfanden, so ist klar, daß das Euphorioncitat nur für den ersten Satz gilt. Euphorion hatte erzählt, daß die Troer ihren Poseidonpriester nach der Ankunft der Griechen gesteinigt hätten, weil er nicht seinen Gott durch Opfer bewogen hatte, die Ankunft der Achaier zu verhindern. Hieraus zieht der Grammatiker den Schluss: also war kein bestimmter Priester da, und der Apollopriester Laokoon wurde zur Aushilfe bestellt. In diesem dem Grammatiker gehörigen Teil (*postea-certus*) findet sich sowohl das wörtliche Vergilcitat, wie die kecke Behauptung: *ut solet fieri, cum deest sacerdos certus.*

Die zweite *λόγος* beginnt mit *alii dicunt*; ähnlich wie bei der ersten wird vorausgesetzt, daß die Troer einen eigentlichen Poseidonpriester nicht gehabt hätten, nur wird dieser Umstand, Gott weiß nach wessen Vorgang, durch das feindliche Verhältnis zwischen Poseidon und Laomedon motiviert.

Der zwischen diese beiden *λόγος* eingeschobene mittlere Abschnitt (*hic piaculum — decepti sunt*) ist durchaus selbständig; er behandelt eine andere, allerdings verwante *ἀπορία* und sucht sie auch mit ähnlicher Methode zu lösen. Wieder geht der Anstoß aus von dem Widerspruch der Vergil'schen Sagenform mit den mythologischen Handbüchern; nach letzteren büßt Laokoon für die Entweihung des Heiligtums, davon findet sich bei Vergil keine Spur. Servius führt nun zunächst die *historia*, wie es scheint, wesentlich nach Sophokles an, nur daß, wie bekanntlich häufig in den Scholien, die mythische Geschichte dem Vergiltext noch besser angepaßt wird; indem erzählt wird, daß der Vater und die beiden Söhne umgekommen seien. Das sei nun, sagt Servius, auch nach Vergils Meinung der wahre Grund von Laokoon's Tod gewesen; die Troer aber hätten das Ereignis anders aufgefaßt und seien dadurch betrogen worden. Genau in denselben Gedankenzusammenhang gehören die Worte, welche wir jetzt hinter der zweiten *λόγος* lesen: *quod autem ad arcem ierunt serpentes, id est ad templum Minervae, aut quod et ipsa inimica Troianis fuit, aut signum fuit periturae civitatis*<sup>9)</sup>. Gegen die gezwungene und offenbar falsche Erklärung, daß auch bei Vergil Laokoon zur Strafe für eine frühere Schuld umkomme, konnte man nämlich den sehr triftigen Einwand erheben, daß die Schlangen von Athena gesandt sein müßten, da sie sich später zu ihr flüchten. Diesem Einwand suchen die angeführten Worte zu begegnen, indem sie für diesen Zug zwei anderweitige Erklärungsversuche beibringen, beide gleich gesucht und gleich verkehrt.

<sup>9)</sup> Die Überlieferung ist vollkommen untadelig; natürlich ist zu dem ersten Teil des Nachsatzes *factum est* zu ergänzen, aber es einzusetzen, wie Thilo will, ist man deshalb noch lange nicht berechtigt.

Die Analyse der Serviusstelle hat uns also gelehrt, daß nur die Worte *post adventum Graecorum sacerdos Neptuni lapidibus occisus est, quia non sacrificiis eorum vetavit adventum* sich auf die Erzählung des Euphorion beziehen. Wir haben also kein Zeugnis dafür, daß Euphorion die Laokoonsage behandelt hat, und es ohne Zeugnis anzunehmen, haben wir weder Grund noch Recht.

Nur der Vollständigkeit halber sei hier noch Quintus Smyrnaeus genannt; es ist bekannt, daß er im Wesentlichen sich an Vergil anschließt; wenn er aber nur die Söhne und nicht Laokoon selbst von den Schlangen getötet werden läßt, so kehrt er damit zu der alten Sagenversion zurück, die er aus einer Hypothese des sophokleischen Laokoon oder aus einem mythologischen Handbuch, wie Hygins *Fabulae*, kennen konnte.

Die Betrachtung des Entwicklungsganges, den die Laokoonsage in der Poesie zurücklegt, hat uns also gezeigt, daß noch heute das alte Wort, das Lessing im Laokoon S. 54 ausgesprochen hat, zu vollem Rechte besteht: „Vergil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt“. Ich brauche es nicht auszusprechen, welche Schlussfolgerung sich daraus für die vatikanische Gruppe ergibt. Wohl aber muß kurz des neuesten Erklärungsversuches<sup>10)</sup> gedacht werden, nach welchem es „die Absicht der rhodischen Künstler wäre, den älteren Sohn als dem Untergange nicht geweiht darzustellen“, und also das Epos des Arktinos die poetische Quelle für die vatikanische Gruppe wäre. Auf die naive Vorstellung, als ob das Epos des Arktinos in der alexandrinischen und römischen Zeit noch einem weiteren Leserkreise bekannt gewesen wäre, will ich nicht näher eingehen. Nur auf die Betrachtung der Gruppe selbst verweise ich. Wollte man selbst zugeben, daß der Knabe die Schlange vom linken Fuß abstreifen könnte, der rechte Arm ist fest umstrickt; und gesetzt auch, „die Schlinge, wie wir sie sehen, könnte überhaupt keine

<sup>10)</sup> Nach Andeutungen von Stark ausgeführt von Brunn Arch. Zeit. 1879 S. 167.



Tötung, sondern höchstens einen Armbruch herbeiführen“, so würde das vollständig ausreichen, den Knaben an der Flucht zu verhindern, und das genügt zu seinem Verderben. War es die Meinung der rhodischen Künstler, daß der ältere Sohn am Leben bleiben sollte, so haben sie es meisterhaft verstanden, ihre Gedanken zu verstecken; und wir haben um so weniger Ursache, uns unserer „Blindheit“ zu schämen, als schon sämtliche antike Nachbildner der Gruppe in das gleiche Mißverständnis verfallen sind.

Es darf nun vielleicht darauf hingewiesen werden, daß es kein Zufall ist, wenn gerade die römische Kunst diese Sage bildlich gestaltet hat; denn wegen der engen Verbindung, in welcher dieselbe seit alten Zeiten mit der Aineiassage steht, mußten gerade die Römer an ihr ein hervorragendes Interesse haben. Bei den Griechen hingegen scheint sie nie besonders populär gewesen zu sein, und dazu stimmt es, wenn sie von der griechischen Kunst nicht dargestellt wird.

Diese letzte Beobachtung ist freilich hinfällig, wenn Klein die bekannte Darstellung auf dem Kantharos Pourtalès (abgeb. Raoul-Rochette Mon. inéd. pl. 40. Panofka Cab. Pourtalès pl. 7. Arch. Zeit. 1880 S. 189) mit Recht auf Laokoon gedeutet hat. Klein meint, daß die Wunde des sterbenden Jünglings, wie ihre Form zeige, nicht von dem Schwert des Mannes auf dem Altar, sondern von dem Bifs der Schlange, die jetzt auch jenen umringelt hat und in die Schulter beißt, herrühre. Man mag dies zugestehen, obgleich sich für das Fehlen des frischen roten die Schwertwunde andeutenden Strichs immerhin Analogien anführen ließen, z. B. bei dem Priamos auf der Brygosvase, dem Memnon auf der Durischale und durchweg bei den Verwundeten auf einer unpublizierten Schale des letzteren Malers im Berliner Museum. Klein hält nun dies und die Erinnerung an die Version des Arktinos für ausreichend, um die Deutung auf Laokoon zu sichern. Diesen selbst erkennt er in dem schlangenumwundenen Manne auf dem Altar, der sterbende Jüngling sei der ältere Sohn, den Thanatos in seinen Armen auffange; der königliche Mann endlich, der mit einem Stein in der Hand, zum Wurf bereit, herbeieilt, sei Laokoons

Bruder Anchises (nach Hygin). Ich will nicht zu viel Gewicht darauf legen, daß ein Künstler, der die Version des Arktinos hätte darstellen wollen, doch füglich den zweiten Sohn des Laokoon, der gerettet wird, nicht auslassen durfte; man mag das für eine Ungeschicklichkeit des Vasenmalers erklären; aber ich muß behaupten, daß weder die dargestellte Situation noch die einzelnen Figuren mit der Laokoonsage und den dabei beteiligten Personen auch nur die entfernteste Aehnlichkeit haben. Bei allen unseren Gewährsmännern von Arktinos bis auf Quintus Smyrnaeus erscheinen zwei Schlangen, auf der Vase nur eine; in allen dichterischen und bildlichen Darstellungen sind die Söhne des Laokoon noch Kinder, hier ist der angebliche Laokoontide ein kräftiger Jüngling. Und Laokoon selbst? Wie kommt der Apollopriester zu dem wirren Haar und dem struppigen Bart, zu dem wilden und trotzigem Aussehen, das so auffällig an den verbrecherischen Ixion der Rückseite erinnert? Gebietet der Maler über so geringe Mittel, daß er nicht im Stande ist, den beklagenswerten Apollopriester, der sich einmal nur vergessen, von dem ruchlosen Gotteslästerer äußerlich zu unterscheiden? Und wie kommt der Apollopriester zu Chlamys und Schwert? Denn nicht das ist das Auffällige, daß er neben dem Schwert auch die Scheide hat, wofür Klein nicht erst nach Schriftstellerbelegen zu suchen brauchte, sondern das, daß er schon jetzt das Opferschwert hält in einem Augenblick, da „die Vorbereitungen zum Opfer noch nicht im Gange, priesterliche Gewänder noch nicht angethan, Opfergerät und Opfertier noch nicht herbeigeführt sind“, und daß er neben dem „Opfermesser“ die dem Priester nicht ziemliche Chlamys trägt. Daß endlich der vermeintliche Anchises (der übrigens viel priesterlicher aussieht, als der „Priester“ selbst) in keiner Weise dem gebeugten, vom Blitz gelähmten Alten, den sein Sohn auf dem Rücken aus Troia tragen muß, entspricht, will ich zu sehr nicht betonen, da die Benennung dieser Figur von der Deutung des Vorgangs im Allgemeinen unabhängig ist. Und nun vergegenwärtige man sich die ganze Situation. Laokoon hat mit seinem erwachsenen Sohn am Altar gestanden, Gott weiß zu welchem Zweck, bereits mit dem Schwert in der Hand. Da

erscheint eine Schlange, die den Sohn umringelt und tötet, Laokoon zieht das Schwert und flüchtet sich auf den Altar, zu welchem Zweck ist wiederum nicht klar, wie es auch unverständlich ist, warum er sich des gezückten Schwertes nicht zur Verteidigung seines Sohnes bedient hat oder jetzt, da die Schlange ihn selbst umringelt, zu seiner eigenen bedient. Aber noch im letzten Augenblick naht unerwartete Hilfe; sein Bruder Anchises eilt herbei und schleudert einen Stein auf die Schlange. Leider wird es ihm nicht gelingen sie zu töten, ohne dafs er gleichzeitig seinem Bruder Laokoon die Schulter zerschmettert.

Sollte dieser Erklärungsversuch im Stande sein, den eben ausgesprochenen Satz umzustofsen, dafs eine Darstellung der Laokoon-sage in der Blütezeit der griechischen Kunst bis zur Stunde noch nicht nachgewiesen ist?

## EXCURS II.

### Ο ΠΛΩΝ ΚΡΙΣΙΣ.

Als Beispiel für den allmählichen Fortschritt, den die rotfigurige Vasenmalerei sowohl in der Charakteristik der einzelnen Heroen wie in der scharfen Präcisierung des gewählten Momentes macht, habe ich oben (S. 29) die Darstellungen des Streites zwischen Aias und Odysseus um die Waffen des Achilleus angeführt, deren richtige Auffassung wir dem glänzenden Scharfsinn von Brunn und Klein<sup>1)</sup> verdanken. Die wenigen nebensächlichen Berichtigungen, die ich im Folgenden geben zu können glaube, sind, wie ich mir selbst am Besten bewußt bin, lediglich der von diesen beiden Männern gegebenen Anregung entsprungen, und es ist als rein zufällig zu betrachten, daß dieselben nicht von den Entdeckern der richtigen Erklärung selbst erkannt worden sind.

Die Streitscene liegt uns bis jetzt, so weit bekannt, auf sieben rotfigurigen Vasen vor<sup>2)</sup>; allen ist derselbe Typus gemeinsam: links Aias, rechts Odysseus, die wütend auf einander losstürzen wollen, aber beide von je zwei Achaïern zurückgehalten werden, welche sie mit äufserster Kraftanstrengung umklammern und ihnen die Schwerter zu entwenden suchen; in der Mitte

<sup>1)</sup> Verhandlungen der XXIX Philologen-Versammlung in Innsbruck 1874 S. 152—158. Übrigens hat bereits Birch *Archaeologia* XXXII p. 153 auf diese Deutung hingewiesen, sie aber selbst wieder aufgegeben.

<sup>2)</sup> S. das Verzeichnis derselben bei Roulez A. d. I. 1867 p. 153.

Agamemnon, der die Wütenden zu beschwichtigen sucht. Auf der ältesten<sup>3)</sup> dieser Vasen (Br. Mus. 830, abgeb. *Archaeologia* XXXII pl. 10) ist das Objekt des Streites, die Waffen des Achilleus, überhaupt nicht angegeben; Aias und Odysseus halten bereits beide das gezückte Schwert in der Hand. Auch auf der ihr zeitlich zunächst stehenden Leydener Amphora (Roulez *Choix de vases* pl. 13), auf welcher Aias und Odysseus behelmt, Agamemnon sogar vollständig gerüstet erscheint, und auf jeder Seite nur ein Achaier die Streitenden zurückhält, fehlt jede Andeutung der Waffen des Achilleus. Dieselben begegnen uns in der rotfigurigen Vasenmalerei zum ersten Male auf einer Trinkschale des Britischen Museums (No. 829, abgeb. *Archaeologia* XXXII pl. 11, darnach wiederholt in den Wiener Vorlegeblättern Ser. VI T. 2), auf welcher sie in sinnreicher Weise zur Ausfüllung des leeren Raumes unter den Henkeln verwant sind. Auf dieser Vase wird auch zum ersten Mal der Versuch gemacht, die beiden streitenden Helden etwas näher zu charakterisieren. Der bedächtige Odysseus ist erst im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen; Aias hat es schon gezogen; derselbe ist sowohl hier wie auf der Darstellung der Rückseite durch starken Haarwuchs auf der Brust charakterisiert, der bei Odysseus nur leicht angedeutet ist; in der Abbildung ist das nicht genügend wiedergegeben. Duris endlich (M. d. L. VIII 41, Wiener Vorlegebl. Ser. VI T. 1, darnach die nebenstehende Abbildung), der gleichfalls Odysseus das Schwert erst ziehen läßt, legt die umstrittenen Waffen in die Mitte zwischen Aias und Odysseus, und das ist weitaus das natürlichste und schönste. Außerdem aber trägt bei ihm Aias einen Panzer, dessen rechte Schulterklappe jedoch lose in die Höhe steht. Klein meint, derselbe habe mit so plötzlicher Heftigkeit das Schwert aus der Scheide gerissen, daß die Achselklappe seines Panzers aufgesprungen sei. Allein etwas höhere Vorstellungen dürfen wir uns doch wohl von der Kriegsbrauchbarkeit homerischer Montierungsstücke machen. Überdies darf man bei einem Werk des Duris die Frage aufwerfen, wie es denn komme, daß

---

<sup>3)</sup> Der Harcontur ist noch cingertzt.



Aias bei einer doch offenbar im Lager spielenden Scene den Panzer trägt, und zwar er allein von allen anwesenden Achaiern? Diese Schwierigkeiten fallen weg, wenn wir, wie im ersten Kapitel geschehen ist, annehmen, daß Aias, als der durch Tapferkeit wie durch seine Abstammung dem Achill am nächsten stehende, sich sofort der Waffen des Toten bemächtigt hat und, wie eben durch die eine noch offene Schulterklappe angedeutet wird, im Begriff ist, sie anzulegen, als sich Odysseus naht und die Waffen für sich beansprucht. Eine Bestätigung dieser Auffassung bietet das Innenbild, auf dem, wie Brunn scharfsinnig erkannt hat, dieselben Waffen von Odysseus dem Neoptolemos übergeben werden; dort entspricht der Panzer dem auf dem Außenbilde von Aias getragenen im Wesentlichen genau; die geringe Verschiedenheit in der Bildung der Schuppen hat in der verschiedenen Decoration des Helmbügels eine ausreichende Analogie; vgl. auch die Rüstung des Achilleus auf dem Innen- und Außenbilde der Troilosschale des Euphronios, die im Allgemeinen übereinstimmt, im Detail mannigfach abweicht. Auch der Umstand, daß unter den an der Erde liegenden Waffen sich noch ein zweiter Panzer befindet, kann gegen unsere Auffassung nicht geltend gemacht werden; es ist ein *ῥάραξ σάδιος*, während der von Aias angezogene ein *ῥάραξ φοιιδωτός* ist. Duris meint offenbar, daß Achilleus zwei verschiedenartige Panzer besessen habe, wie auch unter den Waffen des Patroklos auf der M. d. I. IX 32. 33 publicierten Vase diese beiden Panzerarten erscheinen.

Diese Vase des Duris repräsentiert uns die weitaus glücklichste und charakteristischste Auffassung des Vorganges; mit ihr hat der Typus den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht. Schon die Olla Feoli, die ich freilich nur aus Brunns Beschreibung (B. d. I. 1865 p. 13) kenne, scheint in der Charakteristik des Vorganges weit hinter ihr zurückzubleiben; und die beiden noch übrigen rotfigurigen Vasenbilder (Tischbein I 23<sup>4)</sup> und Bröndstedt Descr. of 32 anc. greek paint. vas. 25 p. 50<sup>5)</sup>), welche

<sup>4)</sup> Zuerst von Birch Archaeologie XXXII p. 151 richtig gedeutet.

<sup>5)</sup> Von O. Jahn (Ber. d. sächs. Ges. 1853 S. 26) als in diesen Kreis gehörig erkannt.

die Darstellung auf die drei Hauptfiguren beschränken und wieder, wie es schon in früherer Zeit gewöhnlich war, die Waffen des Achilleus einfach weglassen, repräsentieren bereits den Verfall.

Auf den älteren schwarzfigurigen Darstellungen der Scene ist natürlich von einer feineren Charakteristik der Helden überhaupt noch nicht die Rede, so daß zweimal Odysseus, einmal sogar Agamemnon bartlos erscheint. Daß die Waffen des Achilleus nicht dargestellt werden, ist hier einfach die Regel; eine ganz vereinzelte Ausnahme macht die Darstellung auf einer Lekythos im Berliner Museum (No. 709 H. O, 23), welche die beifolgende Abbildung verkleinert wiedergibt.



Hier sehen wir als Andeutung der umstrittenen Waffen einen Helm, einen Schild und einen Speer in der Mitte liegen. Der kleine Raum zwang den Künstler, die einschreitenden Achaier wegzulassen und die Scene auf Aias, Odysseus und Agamemnon zu beschränken, gerade wie es auf den eben erwähnten späten rotfigurigen Vasen geschehen ist.

Ob Klein übrigens Recht daran getan hat, die Münchener Vase (No. 330, publiziert Arch. Zeit. 1854 Taf. LXVII) aus dieser Reihe auszuschließen, erscheint mir mehr als fraglich. Klein



wendet ein, daß der König fehle, daß die Krieger bewaffnet, nicht Streitende, sondern Streiter seien und endlich, daß zwei Greise (also ein charakteristisches Moment) sie trennen. Allein, daß Agamemnon fortgelassen ist und zwei der einschreitenden Achaier als Greise, also etwa als Nestor und Phoinix charakterisiert sind, geht nicht über das Maß der Änderungen hinaus, die ein phantasievoller Vasenmaler sich überhaupt mit den überlieferten Typen gestattet. Bedenklicher könnte die Bewaffnung scheinen, allein auch auf dem Leydener Krater haben wir Ähnliches gefunden, und nicht bei jedem Vasenmaler dürfen wir ein so ausgebildetes Gefühl für das der Situation Angemessene erwarten, wie bei einem Duris. Daß jedenfalls Kleins eigene Deutung auf den von Welcker vermuteten „aufgehobenen Zweikampf zwischen Achilleus und Hektor“ jetzt nach Luckenbachs Auseinandersetzung nicht mehr haltbar ist, wird derselbe wohl selbst zugeben.

Als unmittelbare Fortsetzung dieser Streitscene ist die Darstellung zu fassen, welche zweimal sowohl bei Duris als auf der zweiten Londoner Schale (Br. Mus. 829, abgeb. *Archaeologia* XXXII pl. XI) als Gegenstück mit derselben zusammengestellt ist; auch dies hat Klein richtig erkannt, allein entschieden irrig ist seine Auffassung des Vorgangs. Schon der Satz, mit dem Klein seine Deutung einleitet, daß „die Lösung durch das einzige nach griechischem Sinne noch übrige Mittel, durch göttliche Entscheidung erfolge“ ist höchst befremdlich. Denn kein Dichter weiß von einer solchen, bei Allen erfolgt die Entscheidung durch Abstimmung, und das ist ein absolut notwendiger, unveräußerlicher Zug der Sage, weil durch ihn allein der Haß des Aias gegen die Atriden und sein späterer Wahnwitz motiviert wird. Doch fassen wir die Darstellung, zunächst die des Duris, näher ins Auge. Die Mitte nimmt eine ziemlich niedrige Basis ein, auf welcher links eine größere, rechts eine geringere Anzahl kleiner rundlicher Gegenstände liegt. Hinter der Basis steht Athena mit erhobener Rechten auf das Lebhafteste ihre Teilnahme kundgebend. Von beiden Seiten ist je ein bärtiger Mann zur Basis herantreten, jeder beugt sich nieder und scheint je einen jener kleinen rundlichen Gegenstände auf die Basis legen zu wollen. Hinter dem zur Rechten naht

ein dritter Mann, gleichfalls mit einem rundlichen Gegenstand zwischen den Fingern; ihm entspricht auf der linken Seite ein Mann mit Chiton, Himation und Speer — also in der Gewandung dem Agamemnon der Vorderseite ähnlich — welcher sich eiligen Schrittes von der Basis entfernt, aber den Kopf nach ihr zurückwendet. An den beiden Enden der Darstellung finden wir rechts einen Mann, der in tiefster Betrübniß sich abgewandt hat, während er zugleich die Stirne in die Hand stützt und sich das Gesicht verhüllt, links hingegen einen Mann, der starr auf die Basis hinblickt und voll Freude beide Arme erhebt. Nach Klein haben wir in den beiden an der Basis stehenden Figuren Aias und Odysseus zu erkennen. „Beide Helden“, so sagt er, „sind vor der Athena mit dem Würfeln der Loose beschäftigt, jener Art von Orakel, von der wir nur zwei, aber hier sehr passende Punkte wissen: daß es das spezielle Orakel dieser Göttin war (?) und daß es nicht immer die Wahrheit sprach (?); der Künstler hat die Entscheidung schon durch die verschiedene Anzahl der Würfel auf beiden Seiten, noch mehr aber durch die Haltung der Athena ausgedrückt; die Spannung macht an den Enden auf der Seite des Aias dem Schmerze, auf der des Odysseus der Freude Platz.“ Es ist mir nicht gelungen zu ermitteln, wie Klein sich den Vorgang bei dem Würfelorakel denkt, namentlich in welchem Zusammenhang die verschiedene Zahl der Würfel mit dem Ausgang stehen soll. Doch sei dem wie ihm wolle; mir dünkt, es ist klar, daß die Männer nicht würfeln, sondern die „Würfel“ niederlegen; da nun überdies auch noch ein dritter einen Würfel in der Hand hält, so ist die Deutung Kleins unhaltbar. Kein Würfelorakel, sondern eine Abstimmung ist dargestellt; links liegen die für Odysseus, rechts die für Aias abgegebenen Stimmsteine; einer nach dem andern treten die Achaier zur Basis, um unter Athenas Aufsicht abzustimmen. Schon hat Odysseus die entschiedene Majorität, Aias, — denn so dürfen wir jetzt unbedenklich die rechte Eckfigur benennen — wendet sich traurig ab und verhüllt sein Gesicht; Odysseus — das ist der Mann an dem linken Ende der Darstellung — erhebt freudig die Hände. Auf ihn eilt Agamemnon, der eben für ihn gestimmt hat, zu. In scharfer Erfassung des

Momentes und feiner Charakteristik der einzelnen Figuren steht die Darstellung derjenigen der Vorderseite durchaus nicht nach.

Die Darstellung der Londoner Vase unterscheidet sich wesentlich dadurch, daß die Bewegungen der vier abstimmdenden Achaier, unter denen Agamemnon entweder fehlt oder wenigstens nicht besonders gekennzeichnet ist, weniger charakteristisch sind, ferner dadurch, daß Aias zwar im Allgemeinen in derselben Stellung wie bei Duris, aber der Mitte zugewandt erscheint, Odysseus endlich auf seinen Stab sich lehnend in aufmerksam gespannter Haltung und mit offenem Mund die Abstimmung beobachtet. Dieselbe Scene begegnet uns endlich auch auf einer in Leyden befindlichen Trinkschale (*Roulez Choix de vases pl. II*), dort ist sie aber auf die Figur der Athena und dreier abstimmdenden Achaier beschränkt, wie auch auf dem Innenbild dieselbe Scene in ganz verkürzter Gestalt: Athena und ein Achaier, wiederkehrt. Die in dieser Scene fehlenden Gestalten des Aias und Odysseus hat aber der Vasenmaler benutzt, um auf der Rückseite eine neue selbständige Scene zu bilden; dort sehen wir nämlich die beiden Helden im Augenblick nach erfolgter Entscheidung. Aias in der typischen Haltung des tief Gebeugten, wie bei Duris und auf der Londoner Vase, wird von einem Genossen getröstet. Odysseus steht mit den frisch errungenen Waffen geschmückt da und empfängt aus der Hand eines jugendlichen Genossen das letzte Stück der Rüstung, die Chlamys.

Nach dem Gesagten bedarf es keiner besonderen Auseinandersetzung mehr, daß die namentlich auf schwarzfigurigen Vasen häufigen Darstellungen zweier Helden, meist Aias und Achilleus, die sich in Gegenwart der Athena oder auch allein am Brett- oder Würfelspiel ergötzen, mit der in Rede stehenden Scene ganz und gar nichts zu thun haben. Auf schwarzfigurigen Vasen ist dieselbe bis jetzt überhaupt noch nicht gefunden worden, und darauf gründet sich die oben S. 30 ausgesprochene Vermutung, daß sie erst von der rotfigurigen Vasenmalerei, und zwar als Gegenstück zur Streitscene, geschaffen sein möge.

Wir lernen also durch diese Vasen eine Sagenversion kennen, nach welcher Aias und Odysseus um die Waffen des Achilleus

in heftigen thätlichen Streit gerieten, so dafs es nur mit Mühe Agamemnon und den übrigen Achaiern gelang, sie zu trennen. Es wird beschlossen, den Streit durch Abstimmung zu entscheiden, bei welcher dann Odysseus siegt. Es ist klar, dafs diese oder eine sehr ähnliche Sagenversion die Voraussetzung des sophokleischen Aias bildet; sie ist so bekannt, dafs Sophokles es unterlassen kann, den Vorgang überhaupt zu erzählen. Behandelt hatte die Sage bekanntlich auch Aischylos in der *Ὀπλων κρίσις*. Die äufserst dürftigen Fragmente lassen nur erkennen, dafs die Schmähreden, wie sie die spätere Rhetorik und nach ihrem Vorgang die römische Tragödie und zuletzt Ovid kennt, schon im attischen Drama vorkamen. Dafs aber auch in diesem Fall nicht etwa Aischylos die Quelle für die Vasenmalerei ist, wie man wohl behauptet hat, beweist für die Streitscene das Vorkommen derselben schon in der schwarzfigurigen Vasenmalerei, für die Abstimmung das Zeugnis des Pindar, der Nem. VIII 26 bereits diese Sagenversion kennt, wenn er sagt:

*κρυφίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Λαῖνοι θεράπευσαν,  
χρυσέων δ' Αἴας στερηθεὶς ὀπλων φόνῳ πάλαισεν.*

Diese einfache Fassung sind wir nun wohl berechtigt auch für die älteste zu halten und für die Aithiopsis voranzusetzen; die sehr gekünstelte Fassung der kleinen Ilias ist gewifs nicht ursprünglich, sondern aus dem Bestreben hervorgegangen, die frühere poetische Behandlung zu überbieten. Dafs der Interpolator von Odyssee λ 547 gerade diese Version im Sinne hat, sich aber ungeschickt ausdrückt, scheint mir klar. Die Erklärung des Scholiasten, dafs Agamemnon die gefangenen Troer habe richten lassen, ist augenscheinlich erst aus dem Odysseevers erschlossen. In keinem Falle haben wir ein Recht, dieselbe für Arktinos voranzusetzen.

## EXCURS III.

### ARKTINOS UND LESCHES.

Unter diesem Titel sollen aphoristisch einige theils auf den Inhalt und die Verbreitung der beiden Fortsetzungen der Ilias, theils auf die Traditionen über ihre Verfasser bezügliche Bemerkungen zusammengestellt werden, Bemerkungen, die zwar gewifs schon von Vielen gemacht, aber meines Wissens noch nicht mit genügender Entschiedenheit ausgesprochen worden sind, und die ich hier um so weniger übergehen kann, als sie für einige der in diesem Buche gegebenen Darlegungen die notwendige Voraussetzung bilden.

Bereits K. O. Müller Kl. deutsche Schriften I 401 und neuerdings wieder Th. Schreiber im Hermes X S. 312 haben mit Recht darauf hingewiesen, daß Proklos vor allem darauf ausgeht, eine zusammenhängende Erzählung des troianischen Krieges zu geben. Um dies zu erreichen, war er gezwungen, wenn etwa dasselbe Ereignis in zwei verschiedenen Epen erzählt war, nur die Fassung des einen aufzunehmen, die des anderen zu verwerfen. Um für eine summarische Übersicht über die Ereignisse des troischen Krieges benutzt zu werden, mußten sich die Hypothesen der einzelnen Epen mindestens erhebliche Kürzungen, vielleicht auch Änderungen anderer Art gefallen lassen, wobei es zunächst unerörtert bleiben mag, ob Proklos selbst zuerst diese Operation vornahm oder ob er sie bereits in irgend einer mythographischen Quelle vollzogen vorfand. So viel ergibt sich ohne

Weiteres aus dem Gesagten, daß man von den sogenannten Proklosexcerpten weder Vollständigkeit noch überhaupt Aufklärung über die Ausdehnung der einzelnen Epen erwarten darf.

In der That wäre das Bild, das wir aus Proklos allein von den unter Arktinos und Lesches Namen gehenden Epen gewinnen würden, ein unglaublich verschrobenes; Arktinos würde darnach zwei Epen gemacht haben, die Aithiopsis, welche sich unmittelbar an die Ilias angeschlossen und mitten in der Erzählung vom Streit um die Waffen des Achilleus noch vor der Entscheidung abgebrochen hätte, und die Iliupersis, die mit dem Moment, da die Troer staunend und ratlos das hölzerne Pferd umstehen, begonnen haben würde. Die Ereignisse, welche zwischen das Ende der Aithiopsis und den Anfang der Iliupersis fallen, hätte dann Lesches in einem besonderen Gedicht behandelt, der kleinen Ilias, welche mit dem Waffengericht begonnen und der Verfertigung des troischen Pferdes und der Abfahrt der Griechen nach Tenedos geendet, also so genau in die Lücke der Epen des Arktinos gepaßt hätte, daß die Vermutung nicht abzuweisen wäre, jenes Gedicht sei eben zum Zweck der Vervollständigung des von Arktinos hintergelassenen Epos geschrieben worden. Seit Welcker zweifelt Niemand daran, daß diese Vorstellungen durchaus irrig sein würden. Man ist sich darüber einig, daß, wie einerseits die kleine Ilias bis zur Zerstörung von Ilion ging, so andererseits die Aithiopsis keineswegs mitten im Waffenstreit abbrach, sondern auch die Entscheidung desselben enthielt, ja einfach mit der Iliupersis ein zusammenhängendes Epos bildete. Aufser der *Ἰλιού κρείσς* und dem sich daran schließenden Wahnsinn und Tod des Aias, für dessen Vorkommen bei Arktinos wir zwei ausdrückliche Zeugnisse (schol. Pind. Isthm. III 53. schol. Il. A 515) besitzen, muß in jenem mittleren Teile des Gedichtes, für den uns Proklos im Stich läßt, mindestens noch der Tod des Paris und die Abholung des Neoptolemos, da dieser bei der Eroberung und Zerstörung die Hauptrolle spielt, berichtet gewesen sein. Daß auch der Palladionraub erzählt war, wissen wir durch Dionysios von Halicarnafs Arch. I 69. Wie von dem Gedicht des Arktinos die Mitte, so fehlt bei Proklos von der kleinen Ilias Anfang und Ende;

über letzteres geben Pausanias und Lysimachos einzelne Notizen, von ersterem setzt man voraus, daß er doch wenigstens noch den Ausbruch des Zwistes zwischen Aias und Odysseus enthalten habe. Aber man wird noch weiter gehen und die Möglichkeit zugeben müssen, daß auch noch früher fallende Ereignisse, wie der Tod des Achill, in diesem Gedicht behandelt gewesen sein können. Ich weiß wohl, daß man gegen diese Annahme zweierlei einwenden kann und einzuwenden pflegt. Einmal die Darstellungen der capitolinischen *tabula iliaca*, auf welcher der der kleinen Ilias gewidmete Streifen mit dem in Wahnwitz versunken dasitzenden Aias beginnt; aber derselbe Streifen endet auch mit der Einführung des troischen Pferdes, stimmt also im Anfange und Ende sowie auch in den einzelnen Szenen genau mit dem Bericht des Proklos über die kleine Ilias überein, ein Zusammentreffen, aus welchem bereits Michaelis den in der That unabweisbaren Schluß gezogen hat, daß Proklos nicht erst selbst jene Kürzung und Umarbeitung der Hypotheseis vorgenommen hat, sondern sie bereits in mythologischen Handbüchern vorfand, und daß auf diese selben Handbücher eben auch die Darstellungen der *tabulae iliaca* zurückgehen. Zweitens könnte man entgegnen, daß unter den Stoffen, welche Aristoteles an der bekannten Stelle seiner Poetik aufzählt, der früheste die *Ὀπλων κρίσις* ist. Allein einmal ist Vollständigkeit an jener Stelle von Aristoteles nicht zu erwarten, denn er zählt natürlich nur die klassischen Stücke auf, und dann haben wir in der That keine Kunde davon, daß einer der großen Tragiker den Tod des Achilleus behandelt habe, auch nicht Aischylos, denn die berühmte, unvergleichlich schöne Klage der Thetis (fr. 340 Nauck) setzt man mit Recht in die *Ὀπλων κρίσις*. So bleibt es eben dabei, daß wir nicht wissen, inwieweit noch Ereignisse, die vor den Waffenstreit fallen, in der kleinen Ilias erzählt waren.

Aithiopsis und kleine Ilias stellen sich somit als zwei selbstständig nebeneinander stehende Fortsetzungen der Ilias dar, die sich nicht ergänzen, sondern ausschließen, und zwar in dem Sinne, daß das zweifellos jüngere von beiden Gedichten, die kleine Ilias, mit Bewußtsein gewisse Züge des älteren ändert und

mildert. Das hat mir Wilamowitz an einem einzigen, aber durchschlagenden Beispiel nachgewiesen. In der Aithiopsis — ich gebrauche den Namen von dem ganzen Epos, ob nach Vorgang der Alten weiß ich freilich nicht — in der Aithiopsis also tötet Neoptolemos den Priamos am Altar des Zeus Herkeios, in der kleinen Ilias reißt er ihn vom Altar weg und tötet ihn an der Schwelle; der Frevel gegen die Gottheit wird dadurch zwar nicht aufgehoben, aber doch in etwas gemildert.

Dafs die Aithiopsis ein Werk des Arktinos von Milet sei, scheint für die Alten eine ebenso unumstößliche Thatsache gewesen zu sein, wie dafs Homer der Verfasser der Ilias sei, und wir Neuere haben uns diesen Sprachgebrauch in demselben Sinne und mit derselben Reserve, wie bei Ilias und Odyssee, angeeignet. Wenn wir aber in gleicher Weise Lesches als Verfasser der kleinen Ilias nennen, so thun wir dies nicht in Übereinstimmung mit der Anschauung des Altertums, wenigstens nicht des gesamten Altertums. An der einzigen Stelle, wo Aristoteles dieses Gedichtes gedenkt, sagt er: *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα ποιήσας*, und diese Ausdrucksweise beweist wenigstens so viel, dafs er entweder eine Tradition über den Verfasser dieses Gedichtes überhaupt nicht kannte oder derselben keinen Glauben schenkte. Erst im späteren Altertum finden wir die Meinung allgemein verbreitet, dafs Lesches, der Sohn des Aischylinos aus der Stadt Pyrrha auf Lesbos, der Verfasser der kleinen Ilias sei. Auf der *tabula iliaca* sowohl wie in den Excerpten des Proklos wird Lesches als Verfasser dieses Gedichtes genannt; seine Autorschaft war also in der römischen Kaiserzeit ein Dogma der Litteraturgeschichte geworden, und so kann es nicht verwundern, wenn in den Pindarscholien (Nem. VI 85) *Ἀέσχου μικρὰ Ἰλιάς*, und in den Aristophanesscholien (Lysistr. 155) *Ἀέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι* citiert wird, und wenn Tzetzes den Namen Lesches auch an solchen Stellen einfügt, wo seine Quelle nur *τὸν τὴν περσίδα συντεταχότα* oder *τὸν τὴν μικρὰν Ἰλιάδα γράψαντα* kennt<sup>1)</sup>. Endlich spricht Pausanias im X. Buch mit Vorliebe

<sup>1)</sup> Tzetzes zu Lykophr. 344 aus schol. Eurip. Hekabe 910, zu Lykophron 1263 aus schol. Eurip. Troiades 10, in den alten Scholien zu Lykophron heisst zu V. 780 der Verfasser *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα γράψας*.



von der Iliupersis des Lescheos, wie er sich den Nominativ zu dem in seiner Quelle vorgefundenen Genetiv *Λέσχω* gebildet hat<sup>2)</sup>. Der Verdacht, daß dieser Lescheos derselbe Verfasser ist, den er vorher III 26, 9 als *τὸν τὰ ἔπη ποιήσαντα τὴν μικρὰν Ἰλιάδα* aus einer anderen Quelle citiert hat, scheint ihm nicht gekommen zu sein. Dieser Lesches nun begegnet uns zum ersten Mal bei dem Peripatetiker Phantias von Eresos. Die überaus wichtige Angabe ist uns bei Clemens Alexandrinus I 21 erhalten, wo derselbe über die Lebenszeit des Terpandros spricht. Sie lautet: *Ἑλλάνικος γούν τοῦτον (den Terpandros) ἱστορεῖ κατὰ Μίδαγ γεγονάναι, Φανίας δὲ πρὸ Τερπάνδρου τιθεὶς Λέσχηγ τὸν Λέσβιον Ἀρχιλόχου νεώτερον φέρει τὸν Τέρπανδρον, διημιλλῆσθαι δὲ τὸν Λέσχηγ Ἀρκίνου καὶ νενημημέναι.* Wenn man nun auch den Wettkampf mit Arktinos sofort in das Reich der litterarhistorischen Mythenbildung, der auch der Wettkampf desselben Dichters mit Hesiod (Plut. conviv. VII sap. 153 F. vgl. Wilamowitz im Hermes XIV S. 161) angehört, verweisen und in dem Sieg des Lesbiers über den Milesier einen Ausdruck des Lokalpatriotismus erkennen wird, so scheint doch dies Zeugnis zu beweisen, daß eine alte auf Lesbos bestehende Überlieferung, der zu mißtrauen kein Grund ist und der denn auch das ganze spätere Altertum Glauben schenkte, die kleine Ilias für das Werk eines Lesbiers Namens Lesches erklärte; die genauen Angaben, daß dieser Mann aus Pyrrha gewesen und sein Vater Aischylinos geheissen habe, hat zwar Clemens Alexandrinus nicht; aber man wird sie an sich unbedenklich gleichfalls für alte Tradition halten dürfen.

Leider aber tritt dem Zeugnis des Phantias das eines anderen Lesbiers entgegen. Wir lesen in den Scholien zu Eurip. Troad. 821, daß der Tragiker in der Angabe über die Abstammung des Ganymedes übereinstimme mit *τῷ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκότι, ὃν οἱ μὲν Θεστορίδην Φωκέα φασίν, οἱ δὲ Κιναιθῶνα Λακεδαιμόνιον, ὡς Ἑλλάνικος, οἱ δὲ Λιόδωρον Ἐρυθραίων.* Also Hellanikos, der doch selbst aus Mytilene war, erklärt die kleine Ilias nicht für das Werk seines Landsmannes,

<sup>2)</sup> Dies hat zuerst Wilamowitz bemerkt.

sondern für das eines Spartaners oder vielmehr eines in Sparta lebenden Chiers. Da nun kein Besonnener annehmen wird, daß Hellanikos von einer solchen in seiner Heimat lebenden Überlieferung Nichts gewußt habe, so folgt aus dieser Angabe des Scholiasten mit unabweisbarer Notwendigkeit, daß entweder zu Hellanikos' Lebzeiten, also am Ende des fünften Jahrhunderts, die Tradition von Lesches noch nicht existierte oder daß sie dem Hellanikos ganz unglaublich schien: in letzterem Falle müssen es sehr starke und jedenfalls absolut entscheidende Gründe gewesen sein, die dem Lokalpatriotismus des Hellanikos das Geständnis abnötigten, daß der Ruhm, das Vaterland der kleinen Ilias zu sein, nicht seiner Heimat, sondern Sparta oder Chios gebühre. Weitaus wahrscheinlicher ist aber die erste Annahme. Dann würde Lesches, der Mann, der die alten Fabeln in der *λέσχη* erzählt, der litterarhistorischen Mythenbildung des vierten Jahrhunderts angehören; denn daß Phantias ihn erfunden haben sollte, stimmt nicht zu dem wissenschaftlichen Charakter des Mannes; dazu paßt vortrefflich, daß ihn Aristoteles nicht kennt. Lesches ist die Gestalt, welche lesbischer Lokalpatriotismus dem Geschöpf der ionischen Legende, Thestorides von Phokaia, entgegenstellt. Thestorides — der Name ist doch wohl aus dem Patronymikon des Kalchas entstanden — Thestorides, der Schulmeister von Phokaia, ist bekanntlich ziemlich früh in die Homerlegende eingedrungen. Ob er stets den häßlichen Charakter gehabt hat, den ihm die *vita Homeri* giebt, ist mindestens zweifelhaft. Worauf die Angabe, daß der ganz unbekannte Diodoros von Erythrai der Verfasser sei, beruht, läßt sich nicht entscheiden, ebensowenig welche Gründe Hellanikos für Kinaithon's Autorschaft hatte. Kein Besonnener wird heute sich vermessen, die Frage nach dem Autor der kleinen Ilias beantworten zu wollen. Sollen aber doch einmal die Ansprüche abgewogen werden, so ist sowohl Diodoros als Kinaithon weit eher berechtigt, für den Verfasser der kleinen Ilias zu gelten, als Lesches.

Wenn Phantias den Lesches nicht erfunden hat, so scheint er ihn doch in die Litterarhistorie eingeführt zu haben<sup>3)</sup>. Na-

<sup>3)</sup> Der ausgedehnte Gebrauch, den das Drama von dem Sagenstoff der

mentlich am Hofe von Pergamon scheint man sich für den Dichter Lesches begeistert zu haben; unter Eumenes dem Ersten finden wir dort den Dichter Leschides, und so wird es wohl auch ein pergamenischer Altertumsforscher gewesen sein, aus welchem Pausanias seine Angaben über das Verhältnis der Polygnotischen Niupersis zu Lesches geschöpft hat.

Allein nicht überall scheint man so gläubig gewesen zu sein; auch nach Phanius' Zeit begegnet uns die besonnene Citierweise *ὁ γράμματος τὴν περσίδα* und *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα συντεταχώς*, und der gelehrte Forscher, auf welchen das oben citierte Euripides-scholion zurückgeht, hält die Hypothese von Lesches' Autorschaft nicht einmal der Erwähnung für wert. Wir können diesen Mann mit Wahrscheinlichkeit noch heute nachweisen. Es ist kein anderer, als Lysimachos, der bekannte Verfasser der *Νόστοι*, dessen mythographische Schriften in den Scholien zur Andromache, zu den Troerinnen und zum Rhesos vielfach benutzt sind; und es läßt sich sogar, worauf mich Wilamowitz hingewiesen hat, unschwer der Nachweis führen, daß, abgesehen von den Angaben des Pausanias, die übrigen Fragmente und Notizen aus der kleinen Ilias, denen wir in der antiken Litteratur begegnen, alle oder fast alle dem Lysimachos entnommen sind.

In dem Scholion zur Hekabe 910 steht ein Auszug aus des Lysimachos' Auseinandersetzung über das Jahr und den Tag von Troias Fall; in derselben wird ohne Nennung des Autors der Vers

*νύξ μὲν ἔην μέσση, λαμπρὴ δ' ἐπέτελλε σελήνη*

citiert. Denselben Vers mit Nennung des Lesches citiert Tzetzes zu Lykophron 844; in den alten Scholien fehlt das Citat. Ich muß es, bevor Scheer's Ausgabe der Lykophronscholien vorliegt, unentschieden lassen, ob Tzetzes das Euripidesscholion vollständiger las oder ob er das Citat aus einem vollständigeren Exemplar der Lykophronscholien entnahm. Letztere Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, da auch die alten Lykophronscholien zu V. 780 die kleine Ilias citieren und Lysimachische Bestandteile in kleinen Ilias macht, fiel schon dem Aristoteles auf; da ist es denn kein Wunder, wenn man dem Lesches einen „kleinen Aischylos“ zum Vater gab.

diesen Scholien bereits oben, im ersten Excurs S. 198, nachgewiesen worden sind. Den Lesches aber hat, wie schon oben bemerkt, Tzetzes selbst eingesetzt; Lysimachos schrieb: *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα γράψας*.

Genau dasselbe Verhältniß besteht zwischen Tzetzes zu Lykophron 1263 und dem schol. Eur. Androm. 10; letzteres, dessen genaue Lesung sowohl als Emendation wir Wilamowitz de Rhesi scholiis p. 4 verdanken, enthält die Angaben des Lysimachos über den Tod des Astyanax und schließt mit den Worten *Στασίχορον μὲν γὰρ ἴσπορεῖν, ὅτι τεθνήκοι καὶ τὸν τὴν περσίδα συντεταχότα κυκλικὸν ποιητὴν, ὅτι καὶ ἀπὸ τοῦ τείχους ἐφύσει*. Welcker Epischer Cyklus II S. 528 bezieht diese Angabe auf Arktinos, und der neueste Herausgeber der Epikerfragmente ist ihm darin gefolgt. Ist diese Annahme schon an sich bedenklich, weil die Lysimachosfragmente zwar vielfache Benutzung der kleinen Ilias, hingegen von einer Bekanntschaft mit Arktinos nirgends eine Spur aufweisen, so wird sie zur baren Unmöglichkeit dadurch, daß die betreffenden Verse der kleinen Ilias, auf welche Lysimachos sich bezieht, erhalten sind. Denn wollte man auch annehmen, daß bei Arktinos nur der Mörder des Kindes ein anderer, Odysseus statt Neoptolemos, die Todesart aber dieselbe gewesen wäre, so bliebe es doch unbegreiflich, daß Lysimachos nicht beide Gedichte citiert und in diesem einen Fall die sonst so vielfach von ihm benutzte kleine Ilias ignoriert hätte. Jene Verse der kleinen Ilias hat nun aber eben Tzetzes a. a. O. erhalten; ob er sie aus einem vollständigeren Exemplar der Lykophronscholien oder aus einem besser erhaltenen Euripidesscholion hat, mag auch hier dahingestellt bleiben, doch ist letzteres in diesem Falle darum das wahrscheinlichere, weil das von Tzetzes mit diesen Versen zusammengeschweifte Simmiasfragment gleichfalls den Euripidesscholien entnommen ist; könnten nicht die fünf unleserlichen Zeilen, welche im Marcianus auf *ἐφύσει* folgen, das Citat enthalten haben? In diesem Falle wäre die Entlehnung aus Lysimachos sicher, im anderen wenigstens im höchsten Grade wahrscheinlich.

Dagegen ist sowohl der Name Lysimachos als das Citat aus der kleinen Ilias erhalten in dem Scholion zu V. 31 der Troerinnen; denn nach dem eben Gesagten bedarf es keines besonderen Beweises mehr, dafs auch hier unter *ὁ τὴν περσίδα πεποικώς* der Verfasser der kleinen Ilias zu verstehen ist, während Welcker auch dies Fragment dem Arktinos zuteilt, aber wenigstens hier die Möglichkeit, dafs es auch in die kleine Ilias gehören könne, zugiebt.

Sind nun diese drei in den Euripidesscholien stehenden Fragmente nachweislich dem Lysimachos entlehnt, so dürfen wir dasselbe auch für das vierte ebendort (schol. Eur. Troades 821) erhaltene Fragment ohne Weiteres voraussetzen, zumal auch diesmal in echt lysimacheischer Weise *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποικώς* citiert wird. In diesem Scholion sind aber auch, und zwar unlösbar mit dem Citat verknüpft, die verschiedenen Dichter, die für Verfasser der kleinen Ilias gelten, aufgezählt, wobei indessen Lesches offenbar absichtlich übergangen ist; und hieraus erhellt eben, was ich schon oben ausgesprochen habe, dafs auch diese Angaben auf Lysimachos zurückgehen.

Von den übrigen Fragmenten stehen III (Welcker) bei Eustathios (285, 34), IV in den Iliasscholien (T 326), V in den Pindarscholien (Nem. VI 85), VIII in den Lykophronscholien 780 und IX im Hesych (s. v. *Λιομήδειος ἀνάγκη*), also in lauter Werken, welche notorisch auch sonst Bestandtheile lysimacheischer Gelehrsamkeit enthalten<sup>4)</sup>. Dafs speziell fr. IV, welches von Achills Landung auf Skyros handelt, aus Lysimachos entnommen ist, wird auch durch die bei Hesych s. v. *Σκῦρος* erhaltene Notiz, nach welcher Lysimachos eine Etymologie des Namens Skyros gegeben hatte, erwiesen.

Sehen wir von den in der *vita Homeri* stehenden Anfangsversen ab, so bleiben noch drei sichere Fragmente der kleinen Ilias übrig; zwei davon stehen in den Aristophanesscholien, dieselben müssen aber verschiedenen Quellen entstammen, da das

<sup>4)</sup> Den Lysimachos citiert Eustathios zur Od. 1796, 10 (fr. 17 Müller), die Pindarscholien zu Isthm. IV 104 und Pyth. V 108 (fr. 7, 9), Hesychios s. v. *Σκῦρος* (fr. 12); für die Iliasscholien folgt die Benutzung aus Eustathios; über die Lykophronscholien siehe oben.

eine Mal (Equites 1056) in der Weise des Lysimachos *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκώς*, das andere Mal (Lysistrate 155) *Ἀέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι* citiert wird. Das dritte endlich steht bei Pausanias III 26, 9 und muß, da nicht „Lescheos“, sondern *ὁ τὰ ἔπη ποιήσας τὴν μικρὰν Ἰλιάδα* citiert wird, einer anderen Quelle entnommen sein, als die Citate des zehnten Buches.

Wenn sich so mit verschwindend geringen Ausnahmen alle aus der kleinen Ilias erhaltenen Fragmente und Notizen auf nur zwei Quellen, Lysimachos und die von Pausanias ausgeschriebene Periegese von Delphi (Polemon?), zurückführen lassen, so beweist dies, daß die Kenntnis dieses Gedichtes keine sehr verbreitete gewesen sein kann. In der That, so populär eine Zeitlang die sog. kyklischen Epen gewesen sein müssen, so scheinen dieselben doch mehr und mehr zurückgetreten zu sein, seit das attische Drama die aus ihnen entnommenen Stoffe in einer eigenartigen Weise behandelt hatte und die von diesem geschaffene Sagenversion die populäre geworden war. Nur Ilias und Odyssee behaupteten ihren alten Rang und werden ihn behaupten für alle Zeit. Die übrigen Epen kennt man seit dem dritten Jahrhundert nicht sowohl aus eigener Lectüre, als aus den Hypothesen und gelegentlichen Citaten in den mythographischen Handbüchern und den Dichtercommentaren<sup>5)</sup>.

<sup>5)</sup> Dafür liefert Ovid ein artiges Beispiel. Wir wissen aus der Hypothesis zu Euripides Medea, daß in den Nosten Medea den Aison verjüngte; dieselbe Geschichte erzählt Ovid Met. VII 159—296. Hat also Ovid die Nosten gelesen? Keineswegs, er kannte die Notiz eben daher, woher wir sie auch kennen, aus der Medea-Hypothesis, und seine Schilderung enthält daher absolut nichts Sagenstoffliches, nichts, worauf nicht ein römischer Dichter von selbst hätte kommen können, nichts als eine lange prächtige Ausmalung des in der Medea-Hypothesis citierten Nosten-Verses *φάρμακα πόλλ' ἔφρασε' ἐπὶ χρυσείῳσι λέβησιν*. Daß nun Ovid seine ganze Kenntnis von jener Sage aus dieser Hypothesis nicht bloß entnehmen konnte, sondern daß er sie auch wirklich daher entnommen hat, beweist folgender Umstand mit aller nur denkbaren Evidenz. Auf das Citat aus den Nosten folgen in der Hypothesis die Worte: *Ἀισχύλος δὲ ἐν ταῖς Διονύσου τροφοῖς ἱστορεῖ, ὅτι καὶ τὰς Διονύσου τροφούς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεποίησεν*. Und Ovid fährt, nachdem er die Verjüngung des Aison erzählt hat, folgendermaßen fort

Noch in weit höherem Grade, als von der kleinen Ilias, gilt das von der Aithiopsis. Wenn Aristoteles neben der Ilias Kyprien und kleine Ilias nennt, so hat er damit in seinem Sinne die den troischen Krieg behandelnden Gedichte HomERICA AntehomERICA und PosthomERICA erschöpft; Arktinos existiert für ihn nicht. Ebenso wenig nehmen Lysimachos und der Perieget der delphischen Lesche auf Arktinos die mindeste Rücksicht. Und dazu stimmt es denn vortrefflich, daß, nachdem die beiden in den Euripidesscholien erhaltenen Fragmente der kleinen Ilias zugefallen sind, nur noch vier Fragmente aus der Aithiopsis übrig bleiben, also nicht einmal der fünfte Teil von den Fragmenten der kleinen Ilias.

---

*viderat ex alto tanti miracula monstri  
Liber, et admonitus iuvenes nutricibus annos  
posse suis reddi, caput hoc a Colchide munus.*

Hier ist es wo möglich noch klarer, daß Ovid die aischyleische Tragödie mit keinem Auge gesehen hat; schon die Dürftigkeit der Behandlung zeigt, daß er nicht mehr von der Sage wußte, als in der Hypothese steht; geradezu gravierend ist aber, daß er den Vorgang in der Reihenfolge der Ereignisse zeitlich nach der Verjüngung des Aison setzt und ihn in einen Causalnexus mit der letzteren bringt; dazu konnte ihn nur der Umstand veranlassen, daß die Sage in der natürlich nicht chronologisch gemeinten Aufzählung der Hypothese ihren Platz hinter der Verjüngung des Aison erhalten hatte. Daß bei Aischylos das Alles ganz anders gewesen sein muß, versteht sich von selbst. Wie sollten auch die Hyaden nach Iolkos kommen?

---

## EXCURS IV.

---

### DIE JUGEND DES PARIS.

Die oben (S. 94) bei Gelegenheit der Deutung der Brygosschale ausgesprochene Behauptung, daß die uns geläufige Sage von der Aussetzung und Wiedererkennung des Paris dem Epos fremd und erst im fünften Jahrhundert entstanden sei, wird zunächst gewiß manchem Leser bedenklich erscheinen. Die Sagenversion, die den späteren Kunstwerken zu Grunde liegt und welche, wie teils die Bruchstücke teils andere Anzeichen lehren, von Sophokles und Euripides in ihrem Alexandros dramatisch behandelt war, hat man sich nach Welckers Vorgang (Ep. Cykl. II S. 90) gewöhnt, auch für die Kyprien voranzusetzen, obgleich Proklos von dem Vorgang schweigt. Welckers Argumentation ist folgende: Paris „ist bei ihm (Proklos) wie nach den Bruchstücken selbst, als er richtet, auf dem Ida in ländlicher Abgeschiedenheit, . . . nicht in der Stadt, wo die Scene sich gar nicht denken läßt, und nachher wahrsagt ihm Helenos, sein Bruder, der zu dem freien Landmanne, dem unbekanntem Heerdenbesitzer und Jäger im Gebirge keine Beziehung hatte. Demnach hatte die Tragödie Alexandros von Sophokles und Euripides in den Kyprien ihre Grundlage, wie viel auch hinzugedichtet sein mag. Paris, der von Hekabe ausgesetzt und von Hirten im Gebirg erzogen worden war, folgt seinem ihm weggeführten Stier in die Königsburg, wird zu den Wettkämpfen zugelassen, als Sieger erkannt und wider die Wahrsagung der Kassandra in seine Familie aufgenommen“. Allein



mir scheint, es bedarf nur eines geringen Nachdenkens, um einzusehen, daß diese ganze Argumentation auf einer falschen Voraussetzung beruht. Daraus, daß Paris auf dem Lande weilt und die Heerde weidet, daß, wie es in der bekannten wahrscheinlich schon im Hinblick auf die Kyprien oder des zu Grunde liegenden Liedes gedichteten Stelle des letzten Buches der Ilias ( $\Omega$  29) heißt, die Göttinnen zum Gehöft des Paris kommen, folgt doch noch keineswegs, daß der Dichter der Kyprien auch von der Aussetzung des Paris und dem Traum der Hekabe weiß. Auch Anchises weilt auf dem Lande und weidet die Heerde, als Aphrodite ihm erscheint. Ganymed wird in der späteren Sage konsequent als Hirte gedacht. Antiphos und Isos, die Priamiden, weiden am Ida die Schafheerden, als Achilleus sie überfällt ( $\Lambda$  106), Demokoon, der Bastardsohn des Priamos ( $\Lambda$  500), und Melanippos, der Sohn des Hiketaon, haben bis zum Ausbruch des Krieges die Pferdeheerden geweidet ( $O$  547), ja auch Aineias wird von Achill am Ida bei den Heerden überfallen ( $Y$  89). An Aussetzung kann doch in allen diesen Fällen nicht gedacht werden. Nicht also eine Ausnahme, sondern ein ganz gewöhnlicher, übrigens recht beachtenswerter Zug der Sage ist es, daß die jungen Troer vor dem Beginn des Krieges draußen die Heerden weideten; und es bedurfte also gar keiner besonderen Motivierung, wenn die Göttinnen Paris auf dem Ida bei seiner Heerde fanden.

Ja man darf noch weiter gehen: es ist überhaupt sehr zweifelhaft, ob die Sage vom Traume der Hekabe und der Aussetzung des Paris älter ist, als das 5. Jahrhundert, vielleicht läßt sich sogar der Zeitpunkt ihrer Entstehung noch näher bestimmen. Fest steht zunächst, daß sie dem 415 aufgeführten Alexandros des Euripides zu Grunde lag, und in welcher Form, das lehren uns außer den Fragmenten vor Allem zwei Stellen des erhaltenen dritten Stückes der Trilogie, der Troerinnen; denn mit offenbarem Hinblick auf das erste Stück sagt V. 597 Andromache zur Hekabe: das Unglück hat begonnen, *ὅτε σὸς γόνος ἐκφυγεν Ἰδαίαν*, und noch klarer spricht Helena in der großen Streitscene mit Hekabe V. 919:

πρώτον μὲν ἀρχὰς ἔτεκεν ἦδε τῶν κακῶν  
 Πάριν τεκοῦσα· δεύτερον δ' ἀπάλεσε  
 Τροίαν τε καὶ ὁ πρέσβυς οὐ κτανῶν βρέφος,  
 δαλοῦ πικρὸν μίμημ' Ἀλέξανδρον ποτε.

Daraus lernen wir, daß Euripides diesen Teil der Sage in derselben Version kannte und in seinem Alexandros in derselben Weise behandelt hatte, wie er dem späteren Altertum geläufig war. Hekabe träumt, daß sie eine Fackel gebiert; die Wahrsager (oder Cassandra?) deuten den Traum auf den neugeborenen Paris, dieser soll getötet werden, aber der Greis, dem der Mord aufgetragen wird, erbarmt sich seiner und setzt ihn aus. Von dem Alexandros des Sophokles besitzen wir nur wenige Fragmente, darunter aber ein absolut entscheidendes fr. 91:

*βοτῆρα νικᾶν ἄνδρας ἀστίτας. τί γάρ;*

Dies zeigt, daß die Kampfspiele vorkamen, daß Paris als Hirt, also unerkant, die Städter, das sind seine Brüder die Priamiden, besiegte, und für diese Situation bildet die Aussetzung des Paris die unumgängliche Voraussetzung. Wir konstatieren also, Sophokles und Euripides kennen den Mythos in der uns geläufigen Version. Um so mehr muß es befremden, daß Euripides in einem früheren Stück diese Version nicht kennt oder wenigstens sie als nicht bekannt oder nicht populär genug nicht befolgt. In der zur Zeit des Archidamischen Krieges aufgeführten Andromache singt der Chor V. 293—300:

Ἄλλ' εἶθ' ὑπὲρ κεφαλῶν ἔβαλεν κακὸν  
 ἃ τεκοῦσά νιν Πάριν,  
 πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσει λέπας,  
 ὅτε νιν παρὰ Θεσπεσίῳ δάφνα  
 βόασε Κασάνδρα κτανεῖν,  
 μεγάλην Πριάμου πόλεως λῶβαν.  
 τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετε  
 δαμογερόντων βρέφος φονεῦειν;

Der Sinn dieser Worte kann nur der sein: vergebens flieht

Kassandra, daß man das Kind töte, vergebens fleht sie zu den Ältesten der Stadt, man schenkt ihr kein Gehör und keinen Glauben — das ist ja der Fluch, den Apollo auf ihre Prophetengabe gelegt hat, — und das Kind bleibt leben. Der Scholiast freilich faßt als Gegensatz des Tötens die Aussetzung, wenn er sagt: *κατ' ὄναρ θρασυμένη Ἐκάβη, ὅτι λαμπάδα ἅμα τῷ τεχθῆναι τὸν Ἀλέξανδρον ἐγέννησεν, ἐδυσφόρει καὶ ἤρετο τοὺς μάντις. οἱ δὲ ἔφρασκον χρῆναι τὸ τεχθῆναι φονεῦν. ἡ δὲ ἐξέθηκεν αὐτὸ μὴ τολμῶσα φονεῦσαι.* Allein dies kann unmöglich die Meinung des Dichters gewesen sein; denn durch die Aussetzung bezweckt ja Hekabe wirklich, das Kind zu töten, so gut wie Laios und Iokaste den Oidipus. Weiter ergänzt sich jeder unbefangene Hörer als Gegensatz zu *κταίνειν*: *σῶσαι* und empfängt den Eindruck, daß Kassandras Bitten vergeblich gewesen, also dem Kinde überhaupt kein Leid geschehen sei; wenn dies nicht die Meinung des Dichters war, so hätte er sich anders und klarer ausdrücken müssen. Endlich wäre, wenn es sich um die Gegensätze „aussetzen“ oder „töten“ handelte, gerade der Ausdruck *εἶθ' ὑπὲρ κεφαλὴν ἔβαλεν* sehr schlecht gewählt; denn derselbe würde auch auf die Aussetzung ebenso gut, ja sogar in noch viel eigentlicherem Sinne passen. Über den Kopf wirft man das, wovon man nichts mehr wissen will; man kümmert sich nicht darum, was daraus werde. Für den Ausdruck läßt sich vergleichen Herodot IV 188: *ἐπειὰν τοῦ αὐτοῦ ἀπάρξωνται τοῦ κτήριος, ῥιπτέουσι ὑπὲρ τὸν ὄμω* (nach Reiskes schöner Emendation für *ὑπὲρ τὸν δόμων*) vgl. auch Nauck Euripideische Studien II S. 99.

Nach dem Gesagten glaube ich zu der Annahme berechtigt zu sein, daß Euripides hier einer anderen Version folgt, als im Alexandros und den Troerinnen; nach dieser versuchte Kassandra bei der Geburt des Paris vergebens, ihre Eltern und den Rat der Geronten zur Tötung des Kindes zu bewegen; der Fluch Apollons bewährt sich, sie findet keinen Glauben. Das Kind bleibt am Leben und wächst in der Königsburg auf; als es größer geworden, wird es, wie die anderen Königskinder von Troia, auf das Land zu den Heerden am Ida geschickt. Da nahen sich

ihm eines Tages drei göttliche Frauen u. s. w. Dafs diese Version als die einfachere auch die ältere ist, bedarf keines ausführlichen Beweises, und wir dürfen somit die Existenz der Sage in dieser oder einer sehr ähnlichen Form für das Epos, speziell für die Kyprien voraussetzen. Und wenn Euripides sich dieser Version in einem Chorlied anschliesst, so dürfen wir unbedenklich daraus den Schlufs ziehen, dafs auch den Zuhörern diese Version entweder allein bekannt oder doch vorzugsweise geläufig war, und das noch zur Zeit des peloponnesischen Krieges. Hierdurch wird es aber immer wahrscheinlicher, dafs die uns geläufige Version von der Aussetzung des Paris erst durch das Drama geschaffen und dann populär geworden ist und dafs es eben eines der oben genannten Stücke, entweder der sophokleische oder euripideische Alexandros, war, in welchem die neue Version zuerst poetisch bearbeitet worden ist. Wäre die Andromache in Athen selbst aufgeführt worden, so würde ich mich zu der Folgerung berechtigt glauben, dafs der Alexandros des Sophokles später gegeben sei, als die Andromache, wie wir dies ja von dem euripideischen Alexandros mit Bestimmtheit wissen. Da aber die Andromache nicht zuerst in Athen, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach in Argos aufgeführt ist, und Euripides nicht voraussetzen konnte, dafs eine vom attischen Drama geschaffene Version bereits bis nach Argos gedrunken und dort populär geworden sei, so verlieren wir diesen Anhalt für die Datierung des sophokleischen Alexandros. Welchem der beiden Dichter die Priorität gehört, läfst sich mit Sicherheit nicht entscheiden, da uns bekanntlich beide Stücke verloren sind und die Aufführungszeit nur für das euripideische Stück feststeht. Ein Umstand jedoch, der mir zu Gunsten des Sophokles zu sprechen scheint, soll nicht verschwiegen werden. Die Ähnlichkeit der — wir dürfen jetzt wohl unbedenklich sagen — dramatischen Version von dem Schicksal des jungen Paris mit der herodoteischen Erzählung von der Jugend des Kyros ist oft bemerkt und hervorgehoben worden. Wenn nun, wie ich zu zeigen gesucht habe, diese Version erst im fünften Jahrhundert entstanden ist, so wird es wahrscheinlich, dafs die Übereinstimmung im Schicksale beider

Helden nicht auf der verschiedenen Verwendung desselben altüberlieferten mythischen Motivs, sondern auf direkter Abhängigkeit beruht, und zwar kann es dann nicht zweifelhaft sein, daß Herodots Werk die Quelle ist, aus welcher der attische Tragiker mit freier und kühner Umgestaltung der dort gegebenen Motive schöpft. Nun ist es bekannt, welch tiefen Eindruck gerade auf Sophokles das Werk des Herodot gemacht hat; und wie gerade bei ihm mehrfache Benutzung desselben nachzuweisen und gewiß noch viel öfter vorhanden ist, als wir es merken. Darum scheint es mir gerade für Sophokles besonders passend, daß er mit Benutzung der herodoteischen Erzählung von Kyros die Jugendgeschichte des Paris so total umgestaltet.

Es mag auch noch darauf hingewiesen werden, wie sowohl die ganze Fassung der Sage eine durchaus dramatische als namentlich der Zug, daß für den tot geglaubten Paris Wettkämpfe veranstaltet werden sollen, und dieser selbst dabei erscheint und den Sieg erringt, eine höchst glückliche dramatische Erfindung ist, auch für den äußeren Aufbau des Dramas höchst glücklich; denn der Dichter hatte dadurch ungesucht Veranlassung, den Zuschauer in die Vorgeschichte des Dramas einzuweißen.

Da die Wettspiele und die Wiedererkennung natürlich die Aussetzung des Paris zur unerläßlichen Voraussetzung haben, so ist es selbstverständlich, daß auch diese Züge dem attischen Drama ihre Entstehung verdanken, dem Epos also durchaus fremd sind. Die Fassung der Kyprien läßt sich aus den Worten des Proklos sehr gut rekonstruieren; nach der Erwähnung des Streites der Göttinnen heißt es: *καὶ προκρίνει τὴν Ἀφροδίτην ἑπαρθεὶς τοῖς Ἑλένης γάμοις Ἀλέξανδρος, ἔπειτα δὲ Ἀφροδίτης ὑποθεμένης ναυπηγεῖται καὶ Ἑλένος περὶ τῶν μελλόντων αὐτῷ προθεσπίζει καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰγύπτου συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει. καὶ Κασσάνδρα περὶ τῶν μελλόντων προδηλοῖ.* Im Gegensatz zu Welckers Anschauung muß ich behaupten, daß eine durch eine Reihenfolge zufälliger Ereignisse herbeigeführte Wiedererkennung des Paris durch diesen Wortlaut ausgeschlossen erscheint. Vielmehr folgen sich die Ereignisse Schlag auf Schlag; auf den Richterspruch des Paris unmittelbar die Maßregeln der

Aphrodite zur Erfüllung ihres Versprechens. Freilich ist Paris beim Richterspruch auf dem Ida, unmittelbar darauf in Troia; aber dieser Wechsel des Lokals hat nur für denjenigen Hörer oder Leser etwas Auffallendes, der von der Aussetzung des Paris etwas weiß. Fällt diese weg, so bedarf es keiner besonderen ausführlichen Motivierung, daß Paris vom Ida, wo er auf das Geheiß des Priamos die Heerden weidet, zur Stadt zurückkehrt, der Dichter konnte das mit wenigen Worten abmachen; da aber im Folgenden Aphrodite dem Paris als geschäftige Helferin zur Seite steht, da sie ihm beim Schiffsbau hilft und ihm ihren Sohn Aineias zum Begleiter mitgibt, so lag es für den Dichter nahe, auch bei dem unerwartet plötzlichen Entschluß des Paris, der doch auf Widerstand bei Priamos stoßen mußte, Aphrodite eingreifen zu lassen; und wenn der Dichter sich dieses Motiv entgehen liefs, hatte der Künstler das Recht, es in solcher Weise zu verwenden, wie es auf der Vase des Brygos geschehen ist. Diese aber ist somit ein wichtiges Dokument für die ältere epische Fassung der Sage.

---

## EXCURS V.

### EURIPIDES ORESTES V. 431—436.

Meinen S. 184 geäußerten Verdacht, daß diese Verse interpoliert seien, will ich hier etwas näher begründen. Ich setze die Stelle von V. 427 in ihrem Zusammenhang her:

- M.* τὰ πρὸς πόλιν δὲ πῶς ἔχεις δράσας τάδε;  
*O.* μισοῦμεθ' οὕτως ὥστε μὴ προσενnéπειν.  
*M.* οὐδ' ἤγνισαι σὸν αἷμα κατὰ νόμον χροστῖν;  
430 *O.* ἐκκλήρομαι γὰρ δωμάτων ὄπη μόλω.  
*M.* τίνες πολιτῶν ἐξαμλλῶνται σε γῆς;  
*O.* Οἶαξ, τὸ Τροίας μῖσος ἀναφέρων πατρί.  
*M.* συνῆκα· Παλαμήδους σε τιμωρεῖ φόνου.  
*O.* οὐ γ' οὐ μετῆν μοι· διὰ τριῶν ἀπόλλυμαι.  
435 *M.* τίς δ' ἄλλος; ἢ που τῶν ἀπ' Αἰγίσθου φίλων;  
*O.* οὗτοι μ' ὑβρίζουσ' ὧν πόλις τὰ νῦν κλύει.  
*M.* Ἀγαμέμνονος δὲ σκήπτρ' ἐξ σ' ἔχειν πόλις;  
*O.* πῶς, οἵτινες ζῆν οὐκ ἐῶσ' ἡμᾶς ἔτι;  
*M.* τί δρωῶντες ὃ τι καὶ σαφὲς ἔχεις εἰπεῖν ἐμοί;  
440 *O.* ψῆφος καθ' ἡμῶν οἴσεται τῆδ' ἡμέρα  
*M.* φεύγειν πόλιν τήνδ' ἢ θανεῖν ἢ μὴ θανεῖν;  
*O.* θανεῖν ὑπ' ἀστῶν λευσίμῳ πετρώματι.

Ich behaupte nun, daß die Verse 431—436 in schreiendem Widerspruch zu dem Vorangehenden und zu dem Folgenden stehen, denn man beachte: V. 427 weiß Menelaos Nichts von den

Mafsregeln, die der Staat gegen Orestes ergreifen will; V. 431 weifs er plötzlich, dafs dem Orestes die Verbannung droht, und fragt, wer diese hauptsächlich betreibe; hingegen V. 441 ist er auf einmal wieder im Unklaren darüber, ob die Bürger den Orestes nur verbannen oder töten wollen. Und nun Orestes! V. 432 hat er ohne Weiteres zugegeben, dafs ihm Verbannung bevorstehe, V. 442 erklärt er auf einmal, dafs man ihm nicht mit Verbannung, sondern mit dem Tode drohe. Und weiter: wie absurd ist es, dafs Menelaos, der doch zu wissen scheint, dafs Orestes verbannt werden soll (V. 431), der eben gehört hat, dafs die Leiter des Staates den Orestes mißhandeln (V. 436), an denselben Orestes die Frage richtet, ob ihm die Stadt die väterliche Herrschergewalt gelassen habe? Das könnte doch nur der bitterste Hohn sein: allein wie pafste der hierher? Nun handelt es sich aber im ganzen Stück um den Tod, nicht um die Verbannung des Orestes; die Verse stehen also zu dem ganzen Stück in ebenso grellem Widerspruch wie zu dieser einzelnen Scene. Weniger Gewicht würde ich darauf legen, dafs Oiax sonst im Stück nicht erwähnt wird und namentlich in der Volksversammlung (V. 866—956) gar keine Rolle spielt. Denn dort kommt es dem Dichter wesentlich darauf an, Typen aus der athenischen Volksversammlung vorzuführen. Streicht man die bezeichneten sechs Verse, so schließt V. 437 sehr passend an 430 an, und die Fragen des Menelaos folgen sich ohne jeden Widerspruch und in logischer Reihe: Wie behandeln dich die Bürger? bist du entzöhnt? läfst man dir das Scepter? droht dir Tod oder Verbannung?



## EXCURS VI.

---

### ZU DEN HYPOTHESEIS.

Wilamowitz hat (Analect. Euripid. p. 186) die tiefeinschneidende Bemerkung gemacht, daß die Namen, welche vom Dichter namenlos gelassene Personen in den Hypotheseis erhalten, von späteren Grammatikern, die ihre Kenntnis nicht sowohl der Lektüre der Dichtung selbst als der Hypothesis verdanken oder wenigstens im gegebenen Fall sich begnügen, die letztere nachzuschlagen, statt die erstere aufs neue durchzulesen, dem Dichter selbst zugeschrieben werden. So erklärt es sich, um nur eins der von Wilamowitz angeführten Beispiele herauszugreifen, daß nach dem Zeugnis der Pindarscholien (Isthm. IV 104) bei Euripides die drei Söhne des Herakles Therimachos Deikoon und Aristodemos geheißten haben sollen, während sie, wie der erhaltene Herakles, auf den sich die Notiz allein beziehen kann. zeigt, bei Euripides namenlos waren. Allein diese Beobachtung beschränkt sich nicht bloß auf die Namen; auch andere, der Dichtung fremde Zusätze pflegen die Hypotheseis zu haben; so, um von der Angabe abweichender Versionen in anderen Dichtungen zu schweigen, namentlich eine mehr oder minder ausführliche Erzählung der Ereignisse, welche vor den Zeitpunkt, mit dem das Stück beginnt, fallen und die Voraussetzung desselben bilden; natürlich ist man bei Abfassung derselben darauf bedacht, sie möglichst vollständig aus den im Stücke selbst über die Vorgeschichte gegebenen Andeutungen zusammenzustellen; allein

nicht immer gelingt es, auf diesem Wege über jeden einzelnen Punkt Aufklärung zu erhalten, und gerade in solchem Falle ist eine ausführliche Darlegung der Vorgeschichte doppelt im Interesse des Lesers. Die Aufgabe ist nun, der Sagenversion, die der Dichter als die seinem Publikum vertraute und bekannte voraussetzte, möglichst nahe zu kommen und sich vor Allem nicht in Widerspruch mit dem Stücke selbst zu setzen. Die so entstandene Erzählung wird aber in der mythographischen Litteratur, ebenso gut wie die hinzugefügten Namen, dem Dichter selbst auf Rechnung gesetzt und unter seinem Namen citiert. Ein lehrreiches Beispiel dafür bieten die Scholien zur Ilias  $\Xi$  325, in welchen der die Vorgeschichte behandelnde Anfang einer Hypothesis von Euripides Bakchen ausgeschrieben ist mit dem Citat  $\eta \text{ \iota}\sigma\tau\alpha\gamma\lambda\alpha \text{ \pi}\alpha\acute{\rho}' \text{ \epsilon}\upsilon\text{r}\iota\text{p}\iota\text{d}\eta \text{ \epsilon}\nu \text{ \beta}\acute{\alpha}\chi\chi\alpha\iota\varsigma$ . Ed. Schwartz hat in seiner vortrefflichen Schrift: *de scholiis Homericis ad historiam fabularem pertinentibus commentatio* (p. 49 des Separatdrucks) darauf hingewiesen, daß dies ganze Stück wörtlich in Apollodors Bibliothek III 4, 3 wiederkehrt und daß der dort zunächst folgende Satz sich unverkennbar als Paraphrase einiger Verse (26—31) des Prologs zu erkennen giebt. Nach dem oben Gesagten würden wir daraus die Schlußfolgerung ziehen, daß eben der Verfasser der Bibliothek die Hypothesis noch weiter abgeschrieben hat, während der Scholiast an der Stelle abbrach, wo von Dionysos' Einnähung in den Schenkel des Zeus die Rede ist; und in der That finden wir in der Bibliothek wenige Paragraphen (III 5, 2) weiter eine wirkliche  $\epsilon\text{r}\acute{\nu}\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$  von Euripides Bakchen, die sich als solche durch die genaue Anlehnung an die Verse des Stückes, namentlich des Prologs, ohne Weiteres zu erkennen giebt<sup>1)</sup>. Zu ganz anderen Resultaten kommt Ed. Schwartz;

1) In den ersten Worten  $\delta\iota\sigma\iota\theta\acute{\omega}\nu \delta\iota \Theta\eta\acute{\rho}\alpha\kappa\eta\upsilon \text{ \kappa}\tau\lambda.$  ist die dem Euripides und also auch der Hypothesis fremde Erwähnung von Thrakien von dem Verfasser der Bibliothek selbst eingesetzt mit Rücksicht darauf, daß die Hypothesis der aischyleischen Lykurgeis unmittelbar vorhergeht; die folgenden Worte sind nicht mit Hercher zu streichen, sondern nach Piersons (*Verisimilia* p. 120) Vorschlag in  $\nu\alpha\lambda\epsilon\tau\acute{\alpha}\varsigma \text{ \kappa}\alpha\tau\alpha\text{ \iota}\sigma\tau\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\varsigma$  zu ändern. Die auf die Erzählung der Katastrophe folgenden Worte  $\delta\iota\sigma\iota\theta\acute{\omega}\nu \delta\iota \Theta\eta\acute{\rho}\alpha\kappa\eta\upsilon\sigma, \text{ \upsilon}\tau\omega \text{ \delta}\epsilon\theta\acute{\epsilon}\varsigma$

er nimmt an, daß auch in den Iliasscholien auf die Worte *ἐνέ-  
ραινε τῷ μηρῷ* einst dieselben Worte gefolgt seien, wie bei  
Apollodor: *ἀποθανούσης δὲ Σεμέλης, αἱ λοιπαὶ Κάδμου θυγατέρες  
διήνεγκαν λόγον, συνηνάσθαι θνητῷ τινὶ Σεμέλην καὶ καταψέ-  
σασθαι Διὸς, καὶ οὐ διὰ τοῦτο ἐκεραινώθη.* Auf diese aus dem  
Prolog V. 26—31 entlehnte Angabe habe sich ursprünglich das  
Citat *Εὐριπίδης ἐν Βάκχαις* bezogen; irrtümlich habe man es  
später von der ganzen Erzählung verstanden und zuletzt sei gar  
der einzige wirklich auf Euripides bezügliche Satz ausgefallen.  
Diese Annahme, die, wie gar nicht geleugnet werden kann, auf  
den ersten Anblick etwas sehr Bestechendes hat, unterliegt in-  
dessen großen Bedenken. Der Scholiast, mag er nun aus einer  
Hypothesis oder anderswoher schöpfen, erzählt die Geschichte von  
der Geburt des Dionysos gerade so weit, als sie zu der Illustration  
des Iliasverses *Ξ 325 ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε, χάσμα βροτοῖσιν*  
dienen kann, d. h. bis zur Einnähung des Kindes in den Schenkel  
des Zeus. Was später noch weiter auf Erden sich zutrug, wie die  
verläumderischen Reden der Kadmostöchter, hat weder für den  
Iliaskommentator noch für den Leser irgend ein Interesse, und es  
ist daher mit guter Überlegung geschehen, wenn der Scholiast  
gerade an dieser Stelle abbricht. Es ist nun gewiß nicht un-  
bedenklich, durch Einfügung eines weiteren Satzes die Erzählung  
noch weiter zu führen und das Interesse auf Dinge rege zu  
machen, die weder mit dem zu kommentierenden Iliasverse in  
Verbindung stehen noch überhaupt erzählt werden. Was veran-  
laßt nun überhaupt Schwartz zu seiner Annahme? Er bemerkt  
zuerst, daß von der Erzählung des Scholiasten sich Nichts bei

*ιστιν, ἤκειν εἰς Ἄργος* entsprechen dem Prolog V. 47 s.:

*ὣν εἴνεκ' αὐτῷ θεὸς γηγῶς ἐνδείξομαι  
πᾶσιν τε Θηβαίοισιν εἰς δ' ἄλλην χθόνα  
τᾶνθ' ἐνδεθίμενος εὐ μεταστήσω πόδα.*

Der Schluß der Hypothesis, das Schicksal des Kadmos, folgt dann etwas  
später III 5, 4. So bildet von III 4, 3 bis III 5, 4 die Hypothesis der euripi-  
deischen Bakchen den Grundstock der Erzählung, in den die übrigen Dionysos-  
abenteuer mit mehr oder weniger Geschick eingefügt sind.

Euripides finde; und weiter, daß auch nicht etwa eine nachlässig geschriebene Bakchen-Hypothese die Quelle des Scholions sein könne, weil in einer solchen nicht sowohl von Semele als von Pentheus die Rede sein müsse. Letzteres Argument bekenne ich, nicht zu verstehen. Die Frage nach der göttlichen Geburt des Dionysos ist so sehr der Angelpunkt des ganzen Stückes, daß der Verfasser der Hypothese gar nicht anders konnte, als die Erzählung von der Liebe des Zeus zur Semele an die Spitze zu stellen. Im Stücke selbst fand er darüber nur kurze Andeutungen; nur das Einnähen der Frühgeburt in den Schenkel des Zeus als der dem fünften Jahrhundert anstößigste Punkt wird immer und immer wieder hervorgezogen, teils in poetischer Ausmalung 521, teils als *ἱερός λόγος* 88—97; teils als Objekt etymologisierend-allegorischer Pfaffenerklärung 286—297; letztere konnte natürlich für die Hypothese absolut nicht verwandt werden, und bei den übrigen Stellen genügte es, aus aller poetischen Ausschmückung die nackte Thatsache herauszuschälen: *Σεμέλης δὲ διὰ τὸν φόβον ἐκλιπούσης, ἑξαμηνιαῖον τὸ βρέφος ἔξαμβλωθὲν ἐκ τοῦ πυρὸς ἀρπάσας ἐνέσραψε τῷ μηρῷ*. Im Übrigen war der Verfasser der Hypothese auf sich selbst angewiesen; er erzählt die verbreitete Sagenform, welche aber nicht nur keinen Widerspruch mit dem Stück enthält, sondern wahrscheinlich eben diejenige war, welche dem Dichter und dem attischen Publikum vorschwebte. Nicht also eine nachlässige, sondern eine sehr gute Hypothese ist die Quelle des Iliasscholions und der Anstofs, den Schwartz nahm, erledigt sich durch die Erklärung, daß auch in diesem Falle, wie bei den Namen, die Angaben der Hypothese stillschweigend auf Rechnung des Dichters gesetzt werden.

Dieser Punkt ist also bei Benutzung der Hypotheseis für die Rekonstruktion verlorener Dichtungswerke wohl im Auge zu behalten. Während aber diese vom ursprünglichen Verfasser herührenden Angaben und Zusätze wenigstens Nichts enthalten, was mit der Dichtung direkt im Widerspruch stände, werden die Hypotheseis von dem Moment an, wo sie von der Dichtung losgelöst gewissermaßen ein selbständiges Dasein als mytho-

graphische Schriften zu führen beginnen, im Detail mancherlei Modifikationen unterworfen, durch die sie zuweilen direkt in Widerspruch zu derjenigen Dichtung treten, deren Inhalt sie doch eigentlich wiedergeben wollen. Sobald die Hypotheseis in den mythologischen Handbüchern zu einer zusammenhängenden Darstellung der Heldensage zusammengestellt werden, ist es ganz natürlich, daß man die zwischen den einzelnen Hypotheseis bestehenden Widersprüche, soweit es sich mit leichter Hand thun läßt, auszugleichen oder wenigstens zu mildern bemüht ist. Beispiele dafür liefern die Bibliothek des Apollodor und die Fabeln des Hygin fast auf jeder Seite. Da ferner diese mythographischen Handbücher wesentlich Schulzwecken dienen, so wird eine möglichst enge Anlehnung an das wichtigste Buch der Schullektüre, an die homerischen Gedichte, erstrebt und durch Änderung des Wortlautes der *ὑποθέσεις*, oft nur in Kleinigkeiten, auch wirklich erreicht. Ein recht augenfälliges Beispiel dafür findet sich in der apollodorischen Bibliothek. Ich habe schon früher (de Apollodori bibliotheca p. 77) darauf hingewiesen, daß die in jener Schrift vorliegende Darstellung der Argofahrt größtenteils auf Apollonios zurückgeht; insbesondere die Episode von den Symplegaden lehnt sich auch im Ausdruck genau an die Verse des Apollonios an (Apollodor I 9, 22 Apollon. B 549—618). Um so auffälliger ist die Abweichung in einem scheinbar ganz geringfügigen Punkt. Bei Apollonios giebt Athena, bei Apollodor Hera dem Schiffe den helfenden Stofs. Wie kommt Apollodor zu dieser Änderung? Ich wufste mir früher dieser Schwierigkeit gegenüber so wenig zu helfen, daß ich einen Schreibfehler entweder des Verfassers selbst oder seiner Abschreiber annehmen zu müssen glaubte. Erst später habe ich erkannt, daß der Odysseeververs  $\mu$  72

*ἀλλ' Ἡρα παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἰήσων*

die Veranlassung zu der Änderung gewesen ist. Konkordanz mit Homer soll, soweit es irgend geht, hergestellt werden.

Dieser Art von Umarbeitung oder, wenn man will, Interpolation waren aber mehr, als alle anderen, die Hypotheseis der kyklischen Epen ausgesetzt, zumal seit sie als Einleitung zu der

Homerlectüre in die Handschriften der Ilias aufgenommen worden waren. Es ist längst bemerkt, daß die Hypothese der Kyprien in ihrer Erzählung von der Rückfahrt des Paris sich mit den Kyprien selbst im entschiedensten Widerspruch befindet, hingegen mit der Ilias genau übereinstimmt. Herodot II 117 bezeugt mit teilweise wörtlicher Anführung, daß in den Kyprien Paris nach dreitägiger Fahrt „mit günstigem Wind und bei ruhiger See“ in Ilion anlangte; er macht auf den Widerspruch dieser Darstellung mit der Ilias Z 290 f. aufmerksam und begründet damit seine Behauptung, daß die Kyprien von einem anderen Verfasser herrühren müßten, als die Ilias. Bei Proklos hingegen lesen wir: *χειμῶνα δὲ αὐτοῖς ἐφίστησιν Ἡρα· καὶ προσερχεῖς Σιδῶνι ὁ Ἀλέξανδρος αἶρετὴν πόλιν*, Worte, welche zu den Iliasversen Z 289—292:

*ἐνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιοι, ἔργα γυναικῶν  
Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδής  
ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον  
τὴν ὁδόν, ἣν Ἑλένην περ' ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν*

aufs Beste stimmen, aber sich mit der Angabe Herodots auf keine Weise in Einklang setzen lassen. Schon Wüllner *de cyclo epico* p. 73 erkannte diese willkürliche Änderung und ihren Grund; und wenn er die angeführten Worte deshalb für Interpolation erklärt, so hat er auch von dem heutigen Standpunkt unserer Kenntnisse aus Recht; nur ist der Urheber derselben nicht der, *qui hoc argumentum e Proclo excerpfit* (also Photios?), sondern der, welcher zuerst diese Hypothese in die Iliashandschriften aufnahm, wo sie auch Proklos las. Ich denke, die bei dieser Änderung maßgebende Absicht liegt auf der Hand. Etwas Ähnliches scheint aber auch in der Hypothese der *Νόστοι* vorzuliegen. Der erste Teil derselben *Ἀθηνᾶ Ἀγαμέμνονα — ἐν τῷ πελάγει* entspricht genau mit zuweilen wörtlicher Anlehnung den Erzählungen des Nestor (γ 132—183 u. 254—328), und auch an anderen Stellen zeigt sie gleiche Übereinstimmung mit der Odyssee. Es ist also bei dem Mangel anderweitiger Zeugnisse schlechterdings nicht auszumachen, ob in der That Nosten und Odyssee in diesen

Erzählungen aufs genaueste übereinstimmten oder ob diese Übereinstimmung erst durch Umarbeitung und Interpolation der Hypothese entstanden ist; so lange aber bleibt unser Urteil über diesen Teil der Nosten ein äußerst schwankendes.

Dies habe ich im Sinne gehabt, als ich in meiner Schrift über Thanatos S. 5 sagte, nur wer die Hypothese richtig zu behandeln verstehe, könne über die sogenannten kyklischen Epen ein einigermaßen sicheres Urteil fällen. Da diese Bemerkung Missdeutungen erfahren hat, habe ich nicht versäumen wollen, meine Ansichten an dieser Stelle etwas ausführlicher vorzulegen.

## NACHTRÄGE.

---

Zu S. 59 f. In der während des Druckes ausgegebenen Lieferung des XI. Bandes der *Monumenti dell' Istituto* ist auf Taf. XIV. XV ein in Bologna gefundener rotfiguriger Krater schönen Stiles veröffentlicht (bespr. von Michaelis *A. d. I.* 1880 p. 270), welcher in diese Reihe gehört. Auf der Vorderseite ist der Tod des Priamos und Astyanax dargestellt, aber dem Raum entsprechend durch zwei symmetrisch die Darstellung einfassende Krieger, einen Achaier und einen Troianer, erweitert; außerdem erscheint links von Neoptolemos ein kleines fliehendes Mädchen mit Trinkschale und Weinschlauch in den Händen, eine Figur, welche der Erklärung große Schwierigkeit macht. Auf der Rückseite ist Aias' Frevel an Cassandra mit der Auffindung der Aithra zu einer einheitlichen Scene zusammengefaßt; also gerade die beiden Eckscenen der Darstellung auf der Vivenziovase.

Zu S. 78. Die hier erwähnte Trinkschale ist jetzt in den *Monumenti dell' Istituto* XI T. XX publiziert und von Kekulé *A. d. I.* 1880 p. 150 besprochen. Das Innenbild, ein bärtiger Mann mit Chiton, Himation und Speer, welcher eine ihm zaghaft folgende Frau mit sich fortführt, gehört in eine Reihe mit den S. 56 besprochenen Darstellungen und stimmt namentlich mit dem S. 58 erwähnten Innenbilde der Londoner Schale (Brit.



Mus. 829) aufs Genaueste überein, nur dafs der Mann auf der Londoner Schale einen Petasos trägt. Die Darstellung würde demnach, wenn meine oben gegebene Darlegung richtig ist, auf Paris und Helena zu deuten sein. Anders urteilt Kekulé a. a. O. p. 156.

Zu S. 128. Auf die Frage, welche Gesetze über die Auswahl der einzelnen Scenen walteten, hat, soweit sie die archaische Kunst betrifft, unterdessen Lösckke in der Arch. Zeit. 1880 S. 50 eine Antwort gegeben, mit der ich mich vollständig einverstanden erklären kann. Sie lautet: „Diejenigen Scenen erhielten unter dekorativ sonst gleich verwendbaren den Vorzug, die sich mit schon vorhandenen und den Handwerkern geläufigen Figuren ausdrücken liefsen oder wenigstens eine nur geringe Modifikation derselben heischten“. Gegenüber dem letzten Satze des Artikels aber mufs ich behaupten, dafs es für die Frage nach der Popularität des Epos völlig gleichgültig ist, ob ein fertiger Typus auf eine Scene der Ilias übertragen oder die bildliche Darstellung derselben durch Kombination fertiger Figuren oder endlich durch Neuschöpfungen erzielt wird. Die Bekanntschaft mit dem Sagengehalt der homerischen Gedichte bildet in gleicher Weise die unumgängliche Voraussetzung für alle drei Fälle, so verschieden sie auch sein mögen. Vermittelt kann aber diese Bekanntschaft nur sein durch eine, wenn auch noch so flüchtige Kenntnis der homerischen Gedichte, welche die Vasenmaler jener Zeit zwar gewifs nicht gelesen, aber ebenso gewifs häufig gehört hatten. Denn wenn Lösckke an einer andern Stelle (Archäologische Miscellen. Dorpater Programm 1880) bezweifelt, dafs ein schwarzfiguriger oder gar ein korinthischer Maler Ilias und Odyssee gekannt habe, so möchte ich auf den Kebriones der S. 23 Anm. 21 erwähnten korinthischen Vase und das dort Bemerkte verweisen. Wollte man selbst zugeben, was ich indessen durchaus in Abrede stellen mufs, dafs eine Anzahl besonders drastischer und volkstümlicher Geschichten dem Stoffe nach (also unabhängig von ihrer poetischen Behandlung) überall bekannt waren, wollte man mit anderen Worten zugeben, dafs die von den Griechen aus dem griechischen Mutter-

lande nach Kleinasien mitgenommenen Sagenstoffe durch die Behandlung im ionischen Epos nur unwesentliche Veränderungen erfahren hatten, was ich, wie ich wiederhole, nun und nimmermehr glauben kann (Theseus—Helena in der Peloponnes, Alexandros—Helena in Kleinasien), so ist doch der Heros einer in der Troas gelegenen Stadt, Kebrene, eben nicht nach Kleinasien mit hinübergewandert, sondern aus Kleinasien nach dem Mutterland herübergekommen. Nun ist Kebriones doch alles Andere als eine volkstümliche oder drastische Figur; und die Form, in welcher solche Sagenstoffe wandern, ist eben die des Liedes. Wenn wir also auf einem korinthischen Bildwerk selbst einem ganz beliebigen Manne den Namen Kebriones beigeschrieben fänden, so müßten wir schon daraus auf eine Einwirkung der Ilias auf die korinthische Kunst schließen. Noch viel zwingender wird dieser Schluss aber dann, wenn Kebriones, wie auf der Vase, in derselben Rolle erscheint, wie in der Ilias, als Wagenlenker des Hektor. Wie ein korinthischer Vasenmaler auf diesen Einfall kommen soll, wenn er nicht Θ—II, in welcher Gestalt es immer sei, gehört hatte, ist völlig unerfindlich.

**Zu S. 141.** Dafs auch das einzelne Motiv der Verhüllung des Achilleus nicht durch das Drama in die Kunst eingedrungen, sondern älter ist, beweist eine im Berliner Museum befindliche kleine schwarzfigurige Amphora aus Boiotien, auf welcher die Darstellung der *πεσβητα* auf die beiden Hauptfiguren Achilleus und Odysseus beschränkt ist, ersterer aber genau so verhüllt da sitzt, wie auf den rotfigurigen Darstellungen. Die Vase wird zusammen mit dem S. 95 erwähnten Aryballos im 2. Hefte des laufenden Jahrgangs der Archäologischen Zeitung von mir veröffentlicht und besprochen werden.

**Zu S. 173.** Zu Megakleides giebt mir Wilamowitz folgenden Nachtrag: im schol. Hesiod. scut. 1 wird aus Megakles berichtet erstens, dafs er das Gedicht für hesiodeisch hielt, weiter aber, dafs er die Ungeschicklichkeit des Hesiod tadelte, der den Hephaistos für die Feinde seiner Mutter Hera Waffen machen lässt. Die Bemerkung kann entweder in der Abhandlung über

Herakles zu *E* 640 oder in der Bemerkung zu *M* 14 gestanden haben.

Zu *S.* 178. Es hätte noch ausdrücklich darauf hingewiesen werden sollen, daß der Erfindung des Stesichoros der religiöse Glaube an das Fortleben der Verstorbenen in Schlangengestalt zu Grunde liegt.

---

## REGISTER.

	Seite		Seite
Accius Epinausimache . . . . .	135	Aias Streit mit Odysseus . . . . .	29. 142
„ Myrmidones . . . . .	133		213. 223
Achaios Iris . . . . .	28	„ Tod . . . . .	223
Achilleus Unverwundbarkeit . . . . .	9	„ der Lokrer u. Cassandra 60. 71. 75	
„ bei Cheiron . . . . .	44. 85. 123	Aietes . . . . .	39
„ auf Skyros . . . . .	34	Aigisthos in der Odyssee . . . . .	163
„ bei Nereus . . . . .	33	„ sein Tod auf Vasen . . . . .	149
„ tötet den Kyknos . . . . .	100	Aineias beim Raub der Helena 53. 92	
„ tötet den Troilos . . . . .	5. 16	„ auf dem Ida . . . . .	234
„ und Polyxena . . . . .	22	„ kämpft mit Diomedes 56. 87	
„ Zorn . . . . .	105	„ Auszug . . . . .	60. 72. 75. 193
„ Gesantschaft an ihn . . . . .	95	„ bei Vergil . . . . .	202
	132. 149	Aischylos benutzt die Odyssee . . . . .	159
„ empfängt die Waffen . . . . .	141	„ „ d. Stesichoros . . . . .	25
„ Wappnung . . . . .	24	„ „tragische Ilias“ . . . . .	130
„ tötet den Hektor 100. 218		„ Myrmidonen . . . . .	130. 140
„ und Priamos . . . . .	19. 142	„ Nereiden . . . . .	141
„ tötet den Memnon 107. 111		„ Hektors Lösung 96. 130	
	119. 143		142
„ Tod . . . . .	24. 126. 224	„ <i>Λιονίσσου τροφοί</i> . . . . .	231
„ Kampf um seine Leiche . . . . .	24	„ Europa . . . . .	116
	111	„ <i>Ὀπλων κρίσις</i> . . . . .	231
„ Streit um seine Waffen . . . . .	29.	„ Oresteia . . . . .	159
	142. 213. 223	„ Telephos . . . . .	146
„ Schatten über den . . . . .		„ <i>Φυγαστασία</i> . . . . .	143
„ Schiffen . . . . .	136	Aithiolas . . . . .	55
Aerope . . . . .	190	Aithiopsis . . . . .	111. 145. 221
Agamemnon . . . . .	96. 170. 214	(s. auch unter Arktinos)	
Aglaophon . . . . .	183	Aithra . . . . .	58. 60. 72. 75. 80
Aias der Salaminier u. Hektor . . . . .	100	Aktaion . . . . .	25

	Seite		Seite
Alexandrinische Kunst . . . . .	45	Chariboia Schlangennamen . . . . .	198
„ Poesie . . . . .	49	Chrysothemis . . . . .	155. 170
Alkmaion . . . . .	14	Deiphobos . . . . .	61. 68. 159
Amazonen . . . . .	59. 110. 112	Didaskalien . . . . .	42
Amme der Kreusa . . . . .	38	Diodoros von Erythrai . . . . .	237
„ des Orestes . . . . .	172	Diomedes bei Wegführung der	
Amphiarosvase . . . . .	14	Briseis . . . . .	96
Amphilochos . . . . .	14	„ bei der Gesandtschaft	
Amphitryon . . . . .	5	an Achilleus . . . . .	95
Anchises . . . . .	211	„ Kampf mit Aineias . . . . .	56. 87
Andromache . . . . .	64. 159	Dionysos Geburt . . . . .	243
Andromeda . . . . .	9	„ im Gigantenkampf . . . . .	22
Antenor . . . . .	201	Dirkevase . . . . .	36
Apollo u. Orestes . . . . .	175. 180	Dorische Umbildung der Sagen	188
„ u. Poseidon . . . . .	46	Drama, Einfluss auf die Kunst	28. 129
Apollodors Bibliothek . . . . .	21. 243. 246	Duris Satyrvase . . . . .	28
Aphrodite . . . . .	33	„ <i>Ὀπιων κλέεις</i> . . . . .	29. 214
Argonauten . . . . .	9. 12	„ Memnonvase . . . . .	98
Aristodemos Thebais . . . . .	21	„ Thetisvase . . . . .	87
Aristonidas . . . . .	42	Echemos . . . . .	189
Aristophanes . . . . .	77. 155. 176	Elektra . . . . .	150. 166. 172
Aristoteles . . . . .	224	Endymion . . . . .	50
Arktinos 74. 145. 192. 209. 221. 223		Eos . . . . .	149
Asklepiades v. Tragilos . . . . .	48	Epos, Einfluss auf die Kunst	12. 250
Astyanax . . . . .	59. 64. 74. 85. 112. 229	Erichthonios . . . . .	32. 53. 88
Attische Familiensagen . . . . .	33	Erigone . . . . .	185
„ Volkssagen . . . . .	32	Erinyen . . . . .	175. 177
Atymnios . . . . .	116	Eriphyle . . . . .	14
Bakchylides . . . . .	193. 197	Eris . . . . .	9
Baton . . . . .	14	Eros . . . . .	5
Beil der Klytaimnestra . . . . .	177	Erysichthon . . . . .	89
Bellerophon . . . . .	115	Euopis . . . . .	54
Bildereyklen . . . . .	46. 177	Euphorion . . . . .	205
Botenbericht . . . . .	31. 54	Euphronios Geryoneusvase . . . . .	86
Briseis . . . . .	58. 95. 102. 132	„ Troilosvase . . . . .	86
Bryaxis . . . . .	42	Euripides benützt die Odyssee	162
Brygos Satyrvase . . . . .	28	„ „ den Stesichoros	25. 165. 175. 181. 184
„ Parisvase . . . . .	53. 90. 339	„ Einfluss auf die Sagen-	gestaltung . . . . . 27
„ Erichthomiosschlange u.			
Kekropstöchter . . . . .	53. 88		
„ Hipersis . . . . .	61. 102		

	Seite		Seite
Euripides Einfluss auf die Kunst	35	Helena Raub durch Paris auf	
„ Alexandros . . . . .	234	Vasen des Hieron	31
„ Andromache . . . . .	77. 235	58. 85. 92. 96	
„ Antiope . . . . .	36	„ beim Tode des Deiphobos	69
„ Auge . . . . .	48	159	
„ Bakchen . . . . .	243	„ Wiedergewinnung	57. 59. 70
„ Elektra . . . . .	159. 165	75. 85. 249	
„ Kyklope . . . . .	35	„ am Palladion . . . . .	71. 76. 79
„ Orestes 162. 175. 181. 184		„ im Aphroditeheiligtum	78. 249
210		„ im Apolloheiligtum . . . . .	78
„ Skyriar . . . . .	34	Hellanikos . . . . .	33. 127. 226.
„ Telephos . . . . .	48. 146	Herakles schlangengewürgend . . . . .	5
„ Theseus . . . . .	33	„ Argonaut . . . . .	40
„ Troerinnen . . . . .	74	„ Kindermord . . . . .	40
Euripidesscholien . . . . .	228	„ in der Unterwelt mit	
Europa . . . . .	215	Meleager . . . . .	45
		„ kämpft mit den Amazo-	
Françoisvase . . . . .	16. 86	nen . . . . .	112
		„ bei Megakleides . . . . .	173
Gegenstücke . . . . .	30. 85	Hermes <i>ψυχοστράτης</i> . . . . .	144
Geryoneus . . . . .	86	Hermionax Kephalosvase . . . . .	32
Gespräche . . . . .	45	„ Thetisvase . . . . .	44
Gigantomachie . . . . .	22. 59	Herodotos abhängig von Stesi-	
		choros . . . . .	25
Hagias von Troizen . . . . .	161	„ Einfluss auf Sopho-	
(s. auch unter Nosten.)		kles . . . . .	170. 238
Hekabe . . . . .	12. 93. 234	Hesiodos . . . . .	12. 54. 189. 226
Hektor und Troilos . . . . .	16	Hieron Thetisvase . . . . .	87
„ Auszug . . . . .	23. 250	„ Wegführung der Briseis u.	
„ Kampf mit Aias . . . . .	98	Gesantschaft an Achill	95
„ „ „ Achilleus . . . . .	100	„ Raub der Helena und	
„ Lösung seiner Leiche	18. 96	Parisurteil . . . . .	58. 87. 92
142		„ und Makron Raub und	
Helena Gedicht des Stesichoros	25	Wiedergewinnung der	
„ bei Ibykos . . . . .	76	Helena . . . . .	54. 87. 92
„ Raub durch Theseus . . . . .	112	Hippodameia . . . . .	137
„ „ durch Paris auf		Hippotes . . . . .	38
einer Buccherovase . . . . .	58	Hyginus . . . . .	194
„ „ durch Paris auf		Hypotheseis . . . . .	162. 231. 242
schwarzfig. Vasen	56	Ibykos . . . . .	76
123		<i>Ἰλιάς μυστά</i> . . . . .	74. 221. 223

	Seite		Seite
Iliupersis . . . . .	59. 159	Medeia . . . . .	9. 86. 40. 231
Iphigenia . . . . .	9. 35	Medeia-Vase in München . . . . .	37
Ismene . . . . .	20	Megakleides aus Athen . . . . .	173. 250
Kachrylion Theseus u. Antiope . . . . .	112	Megapenthes . . . . .	55
„ Tod d. Aigisthos . . . . .	158	Memnon . . . . .	107. 111. 119
Kantharos Pourtalès . . . . .	210	Menelaos Zweikampf mit Paris . . . . .	56
Kassandra bei Paris Rückkehr . . . . .	93	„ . . . . .	85. 98
„ bei Hektors Auszug . . . . .	23	„ tötet den Deiphobos . . . . .	68. 159
„ und Aias . . . . .	60. 71. 75	„ und Helena . . . . .	57. 59. 75
Kebriones . . . . .	23. 250	„ und Orestes . . . . .	241
Kekropstöchter . . . . .	53. 88	Merope von Korinth . . . . .	38
Kephalos . . . . .	32	„ von Messenien . . . . .	158. 178
Kilix . . . . .	116	Mikon Schlacht bei Marathon . . . . .	18
Killos . . . . .	187	„ Theseus bei Amphitrite . . . . .	33
Kinaithon . . . . .	226	„ Amazonenschlacht . . . . .	59
Klymene . . . . .	73	Miletos . . . . .	116
Klytaimnestra . . . . .	150. 162. 170. 177	Mimnermos . . . . .	21
Klytios . . . . .	20	Minos . . . . .	116
Koroibos . . . . .	72	Namensbeischriften auf Vasen . . . . .	61
Kreonteia . . . . .	37	„ . . . . .	65. 101
Kreusa . . . . .	37	Nauplios . . . . .	182
Kychreus . . . . .	89	Neoptolemos bei Achills Wapp- nung . . . . .	24
Kyknos . . . . .	100. 189	„ beim Kampf um Achills Leiche . . . . .	24. 111
Kyprien . . . . .	17. 123. 233. 238. 247	„ Abholung von Skyros . . . . .	34
Laodike . . . . .	173	„ . . . . .	223
Laokoon . . . . .	4. 192	„ tötet den Astyanax . . . . .	59
Lesbische Sagen . . . . .	187	„ . . . . .	74. 229
Lesches . . . . .	74. 223	„ tötet den Priamos . . . . .	74. 225
Leschides . . . . .	228	Nikostratos . . . . .	55
Lessing . . . . .	4. 198. 209	Nostoi des Hagias . . . . .	161. 182. 231. 247
Likymnios von Chios . . . . .	49	„ des Lysimachos . . . . .	228
Lykier in der Ilias . . . . .	118	Odyssee . . . . .	162. 180. 447
Lykomedes . . . . .	34	Odysseus erheuchelter Wahnsinn . . . . .	35
Lykophron . . . . .	198	„ Streit mit Aias . . . . .	29. 213. 223
Lykophronscholien . . . . .	228	„ bei der Iliupersis . . . . .	71
Lyrik Einfluss auf die Volksvor- stellung . . . . .	24	„ tötet den Astyanax . . . . .	74. 229
„ „ „ die Kunst . . . . .	26. 78. 172	„ bei Polyphem . . . . .	19
Lysimachos . . . . .	77. 198. 228	Oiax . . . . .	182. 241

	Seite		Seite
Oidipus . . . . .	12	Pinakothek . . . . .	182
Oinomaos . . . . .	187	Pleisthenes . . . . .	190
Oistros . . . . .	36. 38	Polites . . . . .	17. 60
Ölverkauf . . . . .	81	Polygnotos . . . . .	31
Ὀπλων κρίσις . . . . .	29. 213	„ Achill auf Skyros . . . . .	34. 183
Oreithyia . . . . .	31	„ Iliupersis in Delphi . . . . .	228
Orestes . . . . .	9. 150. 163. 177. 182. 241	Polyphem . . . . .	19
Orestessarkophage . . . . .	177. 185	Polyxena bei Paris Rückkehr . . . . .	93
Orestheia . . . . .	181	„ und Troilos . . . . .	16. 20. 22
Ovid . . . . .	231	„ bei Hektors Auszug . . . . .	28
		„ Opferung . . . . .	60. 75
Pacuvius Dulorestes . . . . .	185	Pompejanische Bilder . . . . .	45. 49
Palamedes . . . . .	182	Porkes Schlangennamen . . . . .	198
Palladionraub . . . . .	223	Poseidon und Apollo . . . . .	46
Pamphaios Peleus Achill Cheiron . . . . .	44. 85	„ und Aithra . . . . .	88
„ Leiche des Sarpedon . . . . .	111	Priamos und Paris . . . . .	93
Paris Aussetzung . . . . .	232	„ beim Tod des Troilos . . . . .	17. 20
„ Rückkehr ins Vaterhaus . . . . .	53. 90	„ bei Hektors Auszug . . . . .	23
„ Urteil . . . . .	9. 44. 85. 123. 158. 234	„ bei Achillens . . . . .	19. 142
„ Raub der Helena . . . . .	54. 85	„ Tod . . . . .	59. 74. 85. 225
„ Zweikampf mit Menelaos . . . . .	56. 85. 98.	Proklos . . . . .	222. 225
„ Tod . . . . .	223	Propyläen, Bilder daselbst . . . . .	182
Parrhasios . . . . .	35	Psychostasie . . . . .	114. 143
„ Meleager Herakles Perseus . . . . .	45	Pylades . . . . .	152. 161. 190
Parthenonfries . . . . .	18	Quintus Smyrnaeus . . . . .	209
Pausanias . . . . .	10. 182. 226. 228. 231	δαίτριος . . . . .	83
Peleus Ringkampf mit Thetis . . . . .	22. 31	Salamis . . . . .	88
„ . . . . .	44. 52. 86. 123. 125	Salustius' Hypothese zu Sopho- kles' Antigone . . . . .	21
„ bringt Achill zu Cheiron . . . . .	44	Sarkophage . . . . .	46. 48. 177
„ bei Achills Wappnung . . . . .	24	Sarpedon . . . . .	104. 109. 112. 115
Pelops . . . . .	187	Satyren bei Polyphem . . . . .	35
Pergamenische Skulpturen . . . . .	47	Satyrherold . . . . .	28
Periklymenos . . . . .	21. 189	Satyrspiel . . . . .	28
Personifikationen . . . . .	36	Schauspieler im Kostüm . . . . .	43
Petronius . . . . .	207	Schauspielkunst . . . . .	42
Phanias von Eresos . . . . .	226	Schlangennamen . . . . .	197
Pherekydes . . . . .	21	Selinunt, Metopen von . . . . .	26
Philoktet auf Lemnos . . . . .	35	Semele . . . . .	26. 243
Phoinix . . . . .	102		
Phrixos . . . . .	12		
Phyleus . . . . .	189		



	Seite		Seite
Serrius . . . . .	205	Theseus $\xi\theta\lambda\alpha$ . . . . .	46
Silanon . . . . .	42	„ und Helena . . . . .	112
Silberschale aus Palestrina . . . . .	17	„ und Antiope . . . . .	112
Situationsbilder . . . . .	44	„ bei Amphitrite . . . . .	33
Skyrische Lokalsage . . . . .	34	„ Kampf mit dem Mino- tauros . . . . .	20. 52
Sophokles Einfluß auf die Kunst . . . . .	27	Thestorides von Phokaia . . . . .	227
„ benützt den Herodot . . . . .	170. 238	Thetis und Peleus . . . . .	22. 44. 52. 86 123. 125
„ Aias . . . . .	221	„ bringt Achill zu Cheiron . . . . .	44
„ Alexandros . . . . .	235		85
„ Antenoriden . . . . .	231	Timandra . . . . .	53. 189
„ Elektra . . . . .	159. 165. 170	Timanthes . . . . .	35
„ Laokoon . . . . .	193	Tlepolemos . . . . .	118
„ Myser . . . . .	48	Tradition, bildliche . . . . .	43
„ Nauplios . . . . .	182	„ poetische . . . . .	8
„ Skyrier . . . . .	34	Triptolemos . . . . .	32. 88
Stesichoros . . . . .	24. 189	Troilos . . . . .	5. 16. 20. 52. 86. 112. 123 125
„ Iliupersis . . . . .	75. 78	Tydens . . . . .	20
„ Oresteia . . . . .	170	Tyndareos . . . . .	189
<i>tabulae iñacae</i> . . . . .	48. 73. 75. 78. 224	Tzetzes . . . . .	228
Tafelmalerei . . . . .	35. 183	Unbestimmtheit der archaischen Kunst . . . . .	20
Talthybios . . . . .	155. 157. 164	Vergil . . . . .	195. 202. 209
Telephos auf dem Altar . . . . .	146	Vergilscholien . . . . .	193
„ Heilung . . . . .	35	Verwandlungen . . . . .	22
Telephosfries aus Pergamon . . . . .	47. 146	Virtus . . . . .	86
TerrakottarelieF mit Elektra am Grabe Agamemnon's . . . . .	167	Vivenziovase . . . . .	66
TerrakottarelieF mit Helena . . . . .	72	Würfelorakel . . . . .	219
Thanatos . . . . .	104. 110	Xanthos, Fluß . . . . .	118
Thebais . . . . .	21	„ Dichter . . . . .	173
Themis . . . . .	125		
Themistokleslegende . . . . .	147		
Theoklymenos . . . . .	21		
Theon von Samos . . . . .	46. 177		
Theseides . . . . .	33		
Theseionmetopen . . . . .	46		
Theseussagen . . . . .	32		







THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

~~SEP 10 1999~~

FEB 02 2002

10:00 AM

FINE ARTS  
MAR 01 2008  
APR 20 2008  
BOOK DUE  
CANCELLED

THE BORROWER WILL BE CHARGED

193 R63

Bild und Lied; archaologische Beitr  
Fine Arts Library AGE6083



3 2044 033 295 833

193 R63

AUTHOR

Robert

TITLE

Bild und Lied

DATE DUE

BORROWER'S NAME

05 18 8

203 1597

39

ART E

12 15 8

193  
R63



